Leticia Scottini
Madrid Abril 2012

Borja Ruiz

EL ARTE DEL ACTOR EN EL SIGLO XX

Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias



Colección Teoría y Práctica
Número: 3

El Arte del Actor en el siglo XX
de
Borja Ruiz

I Premio Internacional Artez Blai de Investigación sobre Artes Escénicas

primera edición: diciembre 2008

Diseño de la colección
Artezblai
Maquetación
Gerardo Gujuli
Portada
Fotografía de Burgher® King Lear de João Garcia Miguel



Edita
Artezblai SL
Aretxaga 8, bajo - 48003 - BILBAO
editorial@artezblai.com
www.artezblai.com

Patrocina



Imprime
Printek

Depósito legal
BI-3827-08

ISBN
978-84-936331-8-9

Un artículo aunque sea abundante no es un curso por correspondencia. Aquí no puedo dar respuesta a esas preguntas y mi mayor logro sería abrir un horizonte

Étienne Decroux

ÍNDICE

A Yolanda,
mi recorrido

AGRADECIMIENTOS

Si, como decía Einstein, la única fuente de conocimiento es la experiencia, este libro no hubiese visto luz de no haber contado con la colaboración de numerosas personas. Ellas me ofrecieron generosamente su experiencia allí donde yo carecía de ella, aportando enriquecedoras perspectivas sobre lo que estaba escribiendo. Para ellos mi gratitud por confiar ciegamente en el proyecto y para mí la gran satisfacción de haber compartido con ellos disquisiciones teatrales inolvidables. Gracias...

- A **Ricardo Iniesta** (director de Atalaya-TNT, Sevilla) por acceder a introducir el libro cuando no era más que un esbozo.

- A **José Miguel Elvira** (director de la Escuela de Teatro de Portugalete) por aportar su punto de vista y facilitarme bibliografía en los capítulos sobre Stanislavski y las derivaciones norteamericanas de su sistema.

- A **Roberto Romei** (director de escena y profesor de interpretación en el Institut del Teatre, Barcelona) por su visión crítica en los capítulos dedicados a Michael Chéjov y Vsevolod Meyerhold.

- A **Blanca Baltés** (autora y teatróloga, Madrid) por su experta mirada al capítulo dedicado a Copeau y por guiarme en el cuidado del apartado bibliográfico.

- A **Igor de Quadra** (actor y pedagogo, Bilbao) por aportar su conocimiento a la hora de profundizar y mejorar el capítulo dedicado a Decroux.

- A **María del Mar Navarro** (directora de la Escuela de Teatro de María del Mar Navarro y Andrés Hernández, Madrid) por su grata disposición en leer y matizar el capítulo dedicado a Jacques Lecoq.

- A **Inmaculada Jiménez** (Catedrática de dibujo en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco, Lejona), una gran ayuda a la hora de contextualizar la atmósfera artística de los años 40 y 50 en los Estados Unidos.

- A **Julián Herrero** (pedagogo y director del Teatro Fénix, Albacete) por las enriquecedoras discusiones en torno a Grotowski.

- A **Lluis Masgrau** (teatrólogo, miembro del elenco científico de la ISTA - International School of Theatre Anthropology - y profesor en el Institut del Teatre, Barcelona) por sus constructivos comentarios en el capítulo dedicado a Eugenio Barba.

- A **Tânia Baraúna** (profesora universitaria, Universidad Catolica de Salvador - UCSAL-, Salvador de Bahia) por sus aportaciones en el capítulo dedicado a Boal.

- A **Enrique Pardo y Linda Wise** (directores de Panthèâtre, París) por revisar la parte dedicada a Roy Hart.

- A **Xabier Etxebarria** (compositor musical, Bilbao) por matizar los términos musicales que aparecen en el libro.

- A **Iñaki Ziarrusta** (actor y miembro de Gaitzerdi Teatro, Bilbao) por leer pacientemente todo el libro y hacerme las sugerencias oportunas.

- A **Yolanda Bustillo** (actriz y miembro de Gaitzerdi Teatro y Kabia, Bilbao) por corregir meticulosamente cada capítulo a medida que iba surgiendo.

- A **Juana Lor** (actriz y miembro de Kabia, Bilbao), cómplice en todo este trayecto, por sus precisas traducciones.

Mi agradecimiento igualmente a los miembros de Gaitzerdi Teatro (Kepa Ibarra, Rosa Abal, Yolanda Bustillo, Iñaki Ziarrusta y Eva González) por el apoyo permanente, no ya en la escritura del libro, sino desde mis comienzos. Agradecimiento que extiendo a los que me acompañan en el nuevo proyecto Kabia - Espacio de Investigación de Gaitzerdi Teatro - (Karol Benito, Yolanda Bustillo, Iosu Florentino, Juana Lor, María Goirizelaia, Ane Pikaza y Joseba Uribarri).

Para acabar, gracias a todo el equipo de Artez y a su librería, Yorick, por facilitarme parte del material bibliográfico que iba necesitando. Mi último agradecimieto lo guardo para Carlos Gil, verdadero impulsor de esta idea que finalmente ha cristalizado en libro.

PRÓLOGO

por Ricardo Iniesta

RECUPERAR LA MEMORIA

Si ya resulta, de por sí, una audacia escribir obras o ensayos de teatro en los tiempos que corren, la publicación de un estudio sobre la investigación y el arte del actor raya en la locura. Pero ésta es precisamente una de las premisas de todo creador. Por eso, a mi entender, Borja se ha situado en el "abismo de la locura" que dijera Maiakovski, en un lugar sin retorno que lo aleja del lugar que la Sociedad le tenía adjudicado.

Coincidí con Borja fugazmente en octubre de 2004 con motivo de la ISTA –la Universidad Internacional de Antropología Teatral que dirige Eugenio Barba– que tuve el honor y placer de organizar en Sevilla y La Rinconada. Se trataba de la primera vez que se realizaba en España, tras pasar por diez países de Europa y América. Borja fue una de las doscientas personas, provenientes de todo el mundo, seleccionadas para tomar parte en dicho evento. Debido al consiguiente vértigo organizativo no tuve oportunidad de conocerlo personalmente. Al poco tiempo leí en "Artez" un articulo suyo sobre el Simposio de la ISTA, lo que me llamó particularmente la atención.

Así, cuando desde Gaitzerdi –su compañía de teatro– me llamaron para impartir un taller en Bilbao, en el invierno de 2007, accedí gustoso. Con este motivo sí tuvimos ocasión de conocernos y congeniar. Considero importante este dato porque muestra la corta pero intensa y fructífera relación que mantenemos.

Resulta curioso que los dos prólogos que he escrito en los últimos años sean para dos libros escritos por hombres de teatro de Bilbao. Tuve también la satisfacción de prologar la traducción al catalán de una obra de Borja Ortiz de Gondra, autor de *Exiliadas,* que dirigí para Atalaya en el año 2000. Este texto abordaba una travesía por el siglo XX, a través de los grandes episodios políticos que transformaron el mundo. Ahora Borja Ruiz escribe sobre los grandes transformadores del teatro del "novecento", y cabría afirmar que ha sido un siglo que a punto ha estado de enterrar el teatro. Sin embargo –posiblemente debido al compromiso político y social de esos transformadores–, ha resistido ante todos los descubrimientos y "competidores" que le han ido surgiendo a lo largo de esos cien años.

Un siglo que consolidó el teatro

En 1900 apenas daban sus primeros pasos el cine y alguno de los grandes eventos deportivos; todavía no existían la radio, ni la televisión, ni los conciertos multitudina-

rios, ni tampoco las sucesivas formas de reproducción musical o de imágenes, ni por supuesto los ordenadores e internet. Es decir, el teatro suponía la principal forma de ocio. Cien años después, el teatro –lejos de desaparecer– se encuentra más vivo que nunca, y probablemente contemple en pocas décadas cómo van desapareciendo casi todos esos "competidores", relevados por otros con una tecnología más avanzada.

Desde comienzos del siglo XX el teatro ya no está en "la cresta de la ola", pero por eso mismo nunca se lo llevará por delante el "tsunami" de la tecnología. En el teatro ésta resulta meramente anecdótica, un complemento; lo que resulta imprescindible es la técnica, la técnica del actor. Por eso, estudios como el de Borja, sobre el arte del actor, no sólo resultan gratificantes sino imperiosamente necesarios en un país donde brillan por su ausencia. En este sentido el ensayo de Borja abre una vía necesaria de investigación para quienes buscan el origen de su camino teatral.

Suele hacer hincapié Eugenio Barba en el legado artístico: supone una tarea de cada creador encontrar su propio árbol genealógico, analizar de quién uno es heredero, descubrir a qué estirpe pertenece. Resulta evidente que los grandes transformadores teatrales están emparentados artísticamente entre sí, como sucediera en las diferentes etapas transformadoras de la pintura.

Si analizamos qué sector del mundo teatral ha ejercido una mayor influencia en él, observamos cómo hasta el siglo XX eran los actores principales y los autores los que marcaban la pauta en el terreno teatral, mientras que en los últimos cien años han sido los directores de escena; sin embargo, en los albores del siglo XXI son los productores quienes rigen la actividad teatral. Esto comporta un grave peligro para la supervivencia del teatro como arte, ya que en estos últimos prima el factor negocio –con muy honrosas excepciones–. Por este motivo resulta aún más necesario mantener la memoria de lo que representa el teatro como hecho artístico, de los avances conseguidos en la dignificación del trabajo del actor en los últimos siglos, y especialmente en el XX. No sólo resulta posible, sino imprescindible seguir manteniendo viva la llama que prendieron los grandes transformadores.

El teatro como rito y como arte

Richard Schechner señala que el teatro nació como rito, pero desde la Edad Media comenzó a tomar cuerpo el teatro de puro divertimento; a comienzos del siglo XX el crecimiento de éste había enterrado casi por completo el ritual en Occidente, ya que en Asia y en otras culturas ha seguido estando muy presente. Será entonces cuando Antoine, Stanislavski, Meyerhold, Vajtangov, y especialmente Artaud... comiencen a recuperar el concepto de teatro ritual, con una cierta influencia del teatro oriental. Un siglo después continúa predominando el teatro de divertimento banal, pero se ha recuperado en gran medida un teatro más ritual, que suele ir unido al teatro del arte.

De cualquier manera resulta fundamental que, quien hoy se acerque al teatro, conozca sus ancestros, desde la Tragedia Griega, a Shakespeare y Calderón, a Lorca y Valle, Brecht y Heiner Müller, pero también a quienes han desarrollado la técnica del actor: los grandes maestros que ha inculcado al actor una eficacia y un poder de seducción hacia el espectador; algo que en definitiva es lo que mantiene al público en sus butacas atentos hacia el hecho teatral. Conocer la vida y el trabajo de esos antepasados significa además encontrar unos referentes necesarios para el actor y el director; todos ellos tuvieron que desarrollar una enorme capacidad de resistencia. La mayor parte de ellos vivieron en condiciones muy precarias: Meyerhold murió en un campo de concentración, Brecht se vería obligado a cambiar varias veces su país de residencia, Grotowski y Copeau tuvieron pequeños teatros en la marginalidad... Esas trayectorias comportan un nivel de ética y compromiso que resulta necesario para el artista, y va unido a su capacidad creativa y estética; señala el Norte a quienes nos consideramos sus herederos.

En la actualidad vivimos una recuperación –por fortuna– de la necesidad de la memoria histórica. Si desenterrar los restos de los "desaparecidos" a manos de los regímenes fascistas en España, Argentina o Chile resulta una necesidad ética y moral para la sociedad civil, no lo es menos para las gentes de teatro recuperar la memoria de quienes nos precedieron y allanaron el camino en la profesión teatral.

No me gustaría finalizar estas líneas sin resaltar el acierto con que está escrito este libro, que remite a los vínculos de las páginas web, y facilita su lectura. Sin duda va a llenar un vacío que era necesario cubrir. En nuestro país todavía son muy pocos –aunque cada vez más– los actores que se plantean la necesidad del entrenamiento cotidiano, de la investigación permanente, del laboratorio teatral. En este sentido el teatro latinoamericano –argentino, cubano, uruguayo, mexicano, brasileño...– marcha muy por delante del nuestro. Siempre que he viajado con Atalaya a estos países me sorprende muy gratamente lo reconocido que está allí el trabajo de Eugenio Barba, mientras en España somos "nuevos ricos" que no reconocemos lo que es verdadero sino lo que está de moda o tiene buen "marketing", y resulta evidente que ninguno de los grandes transformadores se ha preocupado por estos últimos.

Mi agradecimiento a Borja, no ya por contar conmigo para escribir este prólogo, sino por tener la estupenda idea de escribir este valioso manual para las gentes de teatro y los buenos aficionados; un agradecimiento que extiendo a la editorial Artez Blai por confiar en el empeño de un joven "desconocido", que a partir de ahora hay que tener muy en cuenta en el campo de los estudios teatrales.

Sevilla, diciembre de 2008

Ricardo Iniesta

PRELUDIO

Para abrir destripando. Criterios de escritura

El lector tiene entre sus manos un libro que recoge el legado teórico y práctico de los maestros más importantes del arte del actor en las vanguardias del siglo XX. Los maestros que se incluyen han sido seleccionados porque cumplen dos condiciones fundamentales: 1) La realización de una investigación exclusiva y de carácter sistemático sobre el arte del actor. 2) Que dicha investigación haya derivado o esté inmersa en una concepción global de la puesta en escena, tanto en su vertiente ética como estética.

La selección de un total de 16 maestros aunque amplia, no deja de ser excluyente. Dado que la información sobre la materia es abundante, pero por lo general superficial, ha prevalecido un interés en profundizar en el legado de cada uno de los maestros, en lugar de dar cabida a un mayor número de ellos tratándolos de forma más somera. En pocas palabras: hemos querido abarcar menos para ahondar más.

Al respecto, se ha hecho especial énfasis en acercar al lector a la vertiente más práctica del legado de los maestros, a través de la descripción de ejercicios y de fragmentos de puestas en escena. Ello, creemos, viene a llenar un espacio pocas veces abordado, ya que la mayoría de los trabajos y estudios sobre temas afines se han limitado a un análisis casi exclusivamente teórico. Esta perspectiva alberga, a su vez, una profunda creencia en entender el teatro como una disciplina eminentemente práctica y en que toda investigación teatral teórica, para que sea fructífera, debe mantener un vínculo directo y accesible con la praxis. En este sentido, la aspiración última del libro es que sea útil, también en su sentido más prosaico y simple. Es decir, está hecho tanto para el sudor como para la mente. Podemos traer a colación las palabras de Barba, teórico y director de teatro: "Al final, el teatro no se hace con teorías, sino con la fantasía, el compromiso y la pericia de los actores".

En cualquier caso, para solventar, al menos en parte, lo excluyente de la selección inicial, hemos creído conveniente introducir un último capítulo (cap. XII) en el que se recoja, de forma más resumida, la teoría y la práctica de otros maestros igual de relevantes dentro del marco que se plantea. Asimismo, dicho capítulo tiene su especial importancia por cuanto incluye teorías y técnicas más recientes (Anne Bogart o Robert Lepage, por ejemplo) que se sitúan ya en la intersección del siglo XX y XXI. Intencionadamente, el capítulo en su conjunto deja abierta la posibilidad a que el presente trabajo tenga continuidad en un segundo volumen.

Dejando aparte la introducción y el epílogo, el orden de los capítulos responde a criterios que hibridan lo cronológico y lo conceptual. La primera parte del libro (cap. I - cap. IV) está dedicada a Stanislavski y sus derivaciones más directas. Así, se comienza con Stanislavski (cap. I), se continúa con dos de sus discípulos que buscaron nue-

vas vías, Meyerhold (cap. II) y Michael Chéjov (cap. III), y se finaliza con las derivaciones norteamericanas de Stanislavski: Strasberg, Adler y Meisner (cap. IV). Los siguientes tres capítulos están dedicados a la que hemos denominado como tradición francesa del teatro del cuerpo: Copeau (cap. V), Decroux (cap. VI) y Lecoq (cap. VII). El capítulo posterior (cap. VIII) es una excepción dentro de los criterios de selección mencionados, ya que en sentido estricto, como se explica en la introducción, no se recogen en él investigaciones exclusivas de carácter sistemático sobre el actor. Se trata de las concepciones escénicas de Artaud, Brecht y Brook. El siguiente apartado lo constituyen Grotowski (cap. IX) y su discípulo, Barba (cap. X). El penúltimo capítulo (cap. XI) está dedicado a Boal y el último es el ya mencionado capítulo XII.

Cada capítulo, por su parte, está dividido en dos apartados. Primero se hace un recorrido por la vida y obra del maestro en cuestión ("*Biografía artística*") y después se pasa a describir su técnica actoral ("*La técnica*"). A este respecto, hemos de alertar al lector sobre la importancia del apartado "*Biografía artística*" por cuanto ayuda a situar cada técnica dentro de un contexto histórico y artístico concreto. Como se podrá comprobar a lo largo de la lectura, cada técnica responde, además de a unos determinados requerimientos teatrales, a un momento histórico que tiene unas peculiaridades sociales, políticas y artísticas concretas.

Mención aparte requiere la introducción de recuadros a lo largo del libro. El lector encontrará dos tipos de recuadros. Los recuadros de fondo gris tienen el formato de un diccionario. Explican resumidamente bien un concepto clave o bien la vida de un personaje al que se alude en el discurso principal. Por otro lado, los recuadros con relieve son textos teóricos de los maestros. De forma intencionada, en muchas ocasiones los textos de un determinado maestro no se incluyen en su capítulo correspondiente. Se han introducido dentro del capítulo dedicado a otro maestro cuando existe entre ellos una relación, más o menos directa, con algunos de los conceptos que se plantean. Así, por ejemplo, en el capítulo de Stanislavski uno puede leer textos de Michael Chéjov, Strasberg, Grotowski o Brecht, ya que el discurso planteado por Stanislavski puede conectarse en un determinado momento con el de estos otros maestros, ya sea porque aluden directamente a los mismos conceptos, porque plantean una perspectiva que los anticipa o, tal vez, porque proponen una continuación renovada de los mismos. En el fondo de esta elección a la hora de introducir los textos (y permítame el lector que me alargue en la explicación, al tiempo que alargo su paciencia), está un interés en relacionar entre sí las diferentes técnicas y pensamientos, apuntando con ello a la existencia de una serie de elementos comunes a los diferentes maestros (algunas veces de forma más obvia que otras), independientemente de las estéticas o de los momentos históricos. Evidentemente, el desarrollo de esta hipótesis requeriría de otro libro entero, sin embargo, creemos que una ordenación tal puede alentar a reflexionar sobre ello. Por otra parte, el hecho de que muchos de estos textos hayan sido traducidos por primera vez al castellano, es otra de las aportaciones originales que hace el presente trabajo.

En última instancia, la inclusión de ambos tipos de recuadros quiere hacer del libro también un manual de consulta que pueda leerse desde cualquier página, de manera que aun abriendo el libro al azar, el lector pueda encontrar un fragmento con entidad propia que no necesite del resto del libro para ser comprendido.

Es decir, el libro plantea un trayecto fundamental que va de principio a fin, pero se ha puesto especial cuidado para que aquellos lectores rebeldes y aventureros puedan navegar por él en las direcciones que estimen oportunas. Ése, al menos, ha sido nuestro propósito. ¡Buen viaje!

INTRODUCCIÓN

EL ACTOR EN LAS VANGUARDIAS DEL SIGLO XX
ENCRUCIJADA DE TÉCNICAS

Sobre el término vanguardia. Un apunte preliminar necesario.

El término vanguardia hoy día, valga la paradoja, no es nada vanguardista; es más, puede resultar algo retrógrado y hasta pasado de moda. Fue utilizado por primera vez fuera de un contexto militar allá por el siglo XIX (recordemos que en su origen la palabra vanguardia hace referencia a la parte delantera de una fuerza armada). Uno de los primeros en hacerlo fue Bakunin, el famoso impulsor del anarquismo, que hizo uso de ella cuando en 1878 tituló su efímero periódico anarquista *L'avant-garde*. Aquí sí podríamos decir, sin temor a equivocarnos, que él fue un verdadero vanguardista en el uso del término vanguardia. Más adelante, la palabra fue acuñada en el arte por sus seguidores para denominar a toda expresión artística que renovaba su estética con el objetivo de prefigurar una revolución social y política. Al tiempo que invadía nuevos territorios semánticos como la política o la sociología, en el arte alcanzó su espacio idóneo de significación cuando designó a todos los movimientos artísticos que surgieron después de la I Guerra Mundial. Nos referimos a los llamados "ismos": dadaísmo, surrealismo, expresionismo, futurismo, formalismo, cubismo...

Sin embargo, a medida que avanzaba el tiempo (particularmente después de la II Guerra Mundial), el número de nuevas tendencias artísticas se multiplicó sobremanera, hasta el punto, podríamos decir, de ser inabarcables con nuevas palabras. A partir de entonces el término vanguardia fue perdiendo precisión semántica. En teatro, comenzó a designar a toda forma de arte nueva que resultaba inclasificable por inusitada, o peor, por incomprensible, sin preocuparse por diferenciar estilos, estéticas, técnicas, épocas históricas ni calidades. Vanguardia eran dramaturgos innovadores, directores excéntricos, las nuevas propuestas escénicas que bebían de las artes plásticas y de la *performance art*, teatros de protesta, grupos comunitarios que se valían del teatro como forma de expresión colectiva... En definitiva, todas las formas teatrales que no se acogían a una etiqueta plausible según lo ya existente. Al final, al término le ocurrió la mayor desgracia que le puede ocurrir a una palabra: su significado se diluyó en la ambigüedad y desde entonces fue incapaz de comunicar nada concreto.[1]

(1) Para no exceder la discusión por vericuetos teóricos que retardarían de forma estéril el abordaje del tema principal del libro, remitimos al lector a continuar este debate en las siguientes referencias: INNES, Christopher, *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia.* Traducción de Juan José Utrilla, Fondo de Cultura Económica, México DF, 1979, pp. 9-26. O en una renovada y ampliada versión posterior de este libro: INNES, Christopher, *Avant Garde Theatre, 1892-1992*, Routledege, London/New York, 1993, pp. 1-6.

Antes de empezar nuestro recorrido, por tanto, hemos de especificar qué entendemos hoy día por vanguardia o, al menos, en qué términos utilizaremos este concepto en el presente libro.

Referida al arte, en su significado más simple, vanguardia designa a una avanzada de un grupo o movimiento artístico.[2] Nosotros nos serviremos de ella en este sentido: para denominar aquellas tendencias teatrales o artistas que, en clara oposición al estatus teatral mayoritario, insuflaron nuevos valores éticos, estéticos o técnicos a la práctica del teatro. Aclarado este aspecto primordial, hemos de hacer tres matizaciones que despejen las posibles ambigüedades y confusiones que pueden tener lugar, particularmente cuando el término se emplea en las tendencias teatrales que recoge el presente libro:

1-. Toda vanguardia es fruto de un trabajo riguroso de investigación, de profundas disquisiciones teóricas confrontadas con la práctica durante largos periodos de tiempo y que debe a su calidad intrínseca el derecho a figurar en la historia del teatro. Nada en ellas es fruto del azar o del capricho ni responde a un deseo narcisista de constituir una rareza.

2-. El término vanguardia hace referencia a una condición efímera que tiene lugar en un determinado momento histórico. Debido a la inercia del tiempo, toda vanguardia está condenada a dejar de serlo e, incluso, la mayoría de las veces sirve como modelo antagónico para el surgimiento de vanguardias venideras. El ejemplo más evidente en nuestro contexto es el de Stanislavski: vanguardia de su época, muchas de las nuevas tendencias teatrales del siglo XX crecieron en clara contraposición a sus postulados.

3-. Este punto podría denominarse la paradoja de las vanguardias teatrales del siglo XX. La mayoría de los nuevos teatros que surgieron en el novecientos reformaron la escena mirando no a los nuevos medios de expresión que surgían con los nuevos tiempos, sino, más bien, mirando a la retaguardia de la historia: al teatro de esencia ritual y mítica de los orígenes, o a formas de teatro antiguas como la *commedia dell'arte*, el

(2) Se trata de la definición de la Real Academia Española.

circo o el teatro tradicional oriental. Como veremos, esta es una característica común de la mayoría de los maestros que se recogen en el libro.

Definida la coordenada principal en la que se sitúa el presente escrito, pasamos a continuación a realizar un breve itinerario que nos llevará a conocer de forma preliminar a los maestros del arte del actor que hemos introducido en este recorrido por las vanguardias del siglo XX.

Stanislavski... ¿Por qué comenzar con Stanislavski?

Stanislavski pasó a la historia del teatro por ser un gran actor (y director) y, sobre todo, gracias a una serie de escritos con los que teorizó profundamente sobre la técnica del actor. Sin embargo, ninguna de estas dos cualidades son exclusivas del maestro ruso. Por un lado, ha de quedar claro que prácticamente desde los orígenes de la historia del teatro nos han llegado documentos que reflejan una preocupación tanto ética como técnica sobre el arte del actor: productores, directores, actores, dramaturgos, críticos y filósofos han plasmado por escrito consejos para mejorar la capacidad interpretativa de los actores y también la problemática de índole moral y social que conlleva la práctica de un oficio, por otra parte, no siempre aceptado por la mayoría de la sociedad.[3] Por otro lado, qué duda cabe de que siempre han existido (y existen) grandes actores y actrices, antes y después de Stanislavski, que debían su calidad a un talento innato y no al seguimiento consciente de una determinada técnica o tratado de actuación. Es más, es posible que haya intérpretes excepcionales que no hayan oído nunca hablar de Stanislavski. Y sin embargo, en la historia del teatro y del arte del actor en particular, Stanislavski es clave, ¿por qué?

Konstantin Sergüeievich Stanislavski (1863-1938): Director, actor y maestro de actores ruso, figura eminente del teatro del siglo XX. Durante toda su vida persiguió elaborar una metodología para la formación de actores que, sin embargo, no logró concluir en vida. Sus escritos, no obstante, tuvieron una influencia capital en actores y directores de todo el mundo a lo largo del siglo XX. Entre sus publicaciones traducidas al castellano encontramos *Mi vida en el arte* (1924), *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia* (1938) y *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación* (1948). En ellas se puede leer una profunda determinación por buscar la verdad en el arte, y por dotar al actor de una psicotécnica rigurosa y de unos principios éticos sólidos con los que elevar su oficio a la categoría de arte. Como director estuvo vinculado desde 1898 hasta su muerte al Teatro de Arte de Moscú, compañía que él mismo creó junto al dramaturgo y director Vladímir Nemiróvich-Dánchenko. Allí puso en escena textos de dramaturgos de corte realista (Chéjov, Gorki, Turguéniev), simbolista (Maeterlinck) y también clásicos como Shakespeare o Molière.

(3) Consultar al respecto: SAURA, Jorge (coord.), *Actores y actuación. Antología de textos sobre la interpretación.* 3 vols. Editorial Fundamentos, Madrid, 2006 y 2007. Se trata de la recopilación de textos sobre interpretación más amplia publicada en castellano que abarca un periodo que va desde la Grecia Antigua hasta nuestros días.

Principalmente porque él fue el primero en tratar de sistematizar el arte del actor, esto es, en ordenar en un método estructurado los pasos que el actor debía seguir para ser competente en la práctica de su oficio. Hay que recordar que hasta finales del siglo XIX la preparación de todo actor venía dada generalmente por el aprendizaje directo de un maestro, frecuentemente un actor más experimentado, que pertenecía a su círculo teatral cercano, de forma habitual una compañía de teatro. Con Stanislavski esto cambió radicalmente, ya que él se erigió como un referente teórico y práctico accesible (un maestro a distancia, podríamos decir), de suficiente entidad y prestigio como para orientar la formación de toda una generación futura de actores, de grupos y de escuelas de teatro. Tal es así que, como veremos a lo largo del libro, la mayoría de los maestros que le sucedieron orientaron sus nuevas teorías, bien para disentir o corroborar, sobre la base de sus investigaciones.

Por otro lado, de forma no tan evidente, pero no menos relevante dado el marco conceptual e histórico en el que se sitúa el presente libro, Stanislavski resulta fundamental porque refleja el paradigma de gran parte de la renovación teatral posterior del siglo XX: la investigación exclusiva, concreta y objetiva del arte del actor fue el espacio desde el cual se reformuló la poética global del teatro y también su sentido espiritual, social y político. El criterio de selección de los maestros que se incluyen en el presente libro, como hemos dicho, ha tomado en cuenta precisamente esta condición: se trata de artistas que, considerando el arte de la interpretación como un área exclusiva de indagación, consolidaron (bien ellos mismos o sus discípulos) toda una nueva tendencia teatral en sus aspectos éticos y estéticos.

El contexto artístico de una transformación

Para entender en su totalidad el legado de Stanislavski y su trascendental importancia dentro del marco que nos proponemos, no podemos quedarnos solamente alabando su talento. Es indudable que sus capacidades innatas se desarrollaron en una deter-

Naturalismo: Corriente artística surgida hacia el final del siglo XIX que buscaba la reproducción real, hasta el mínimo detalle, de la vida en el arte. Fue inicialmente promovido por el escritor francés Émile Zola en la literatura. Posteriormente, fue adoptado por las demás artes como la pintura, la escultura o la música y finalmente, también llegó al teatro gracias, en parte, al texto de Zola *El naturalismo en el teatro* (1881). Exponentes del naturalismo en teatro fueron la compañía alemana de los Meininger, el director francés André Antoine y Stanislavski (en sus inicios).

La compañía de los Meininger: Compañía de teatro con sede en el Teatro de Corte del ducado de Sajonia-Meiningen. Activa principalmente entre 1866 y 1914 bajo la dirección del Duque Jorge II, la compañía fue pionera en promover el naturalismo en escena y en instaurar la figura del director. Las giras realizadas por Europa en su periodo de esplendor (1874-1890) tuvieron una influencia determinante en el teatro de finales del XIX, particularmente en directores como Antoine y Stanislavski.

André Antoine (1853 -1943): Actor, director de escena, crítico de teatro y realizador cinematográfico. Fundador de la compañía Théâtre Libre (1887) y director del Teatro del Odeón (1906-1914), Antoine impulsó decididamente el naturalismo en la escena. Su pensamiento preludia al de Stanislavski al exigir del actor una interpretación veraz, grandes dosis de disciplina y la capacidad de trabajar en colectivo. Antoine fue igualmente uno de los primeros en defender fervientemente la figura del director de escena.

minada dirección gracias al contexto artístico en el que vivió.

El maestro ruso nació en 1863. Finales del siglo XIX fue una época marcada por el auge del método científico y, no por casualidad, el **naturalismo** promovido por Émile Zola se impuso como corriente artística predominante reclamando mayor objetividad en el proceso creativo. La corriente naturalista comenzó primero en la literatura, poco después se expandió a otras artes como la música, la pintura o la escultura y, finalmente, se introdujo en el teatro (el teatro siempre fue más perezoso a la hora de acoger las nuevas tendencias que el resto de las artes). El objetivo primordial de las puestas en escena naturalistas era tan fácil de explicar como difícil de llevar a la práctica: buscaban plasmar con realismo extremo, hasta el detalle más mínimo, el marco histórico general y particular de la obra del dramaturgo. En este contexto surgieron compañías como la de los **Meininger** o el director **André Antoine**, propulsores ambos de un naturalismo escénico que Stanislavski habría de continuar, al menos en sus primeros años. Los naturalistas hicieron además una aportación de gran importancia para la historia del teatro: el surgimiento del director de escena, responsable último de la coherencia y armonía artística del espectáculo. Esto resultó en un cambio de gran importancia respecto a la práctica teatral del XIX, en la que toda la escena había girado en torno a la capacidad de atracción de determinados actores y actrices estrella. Ahora, al recaer la responsabilidad creativa

en manos de un director que favorecía el resultado del conjunto por encima de lucimientos individuales, el actor debió aprender a integrarse como un elemento constituyente más de la puesta en escena y dejar de lado sus pretensiones narcisistas.

Konstantin Stanislavski

Diletantismo

[...] Que traten de explicarme por qué el violinista que ocupa el primero, o el décimo lugar, tiene que ejercitarse diariamente durante una buena cantidad de horas. ¿Por qué el bailarín tiene que trabajar a diario sobre cada músculo de su cuerpo? ¿Por qué el pintor, el escultor, dedica diariamente un determinado tiempo para pintar, para plasmar, y considera irremediablemente perdido el día que pasó sin hacer algo, mientras que el artista dramático tiene permiso de no hacer nada, pasarse los días muertos en los cafés, en compañía de damas hermosas, y esperar que, durante la noche, Apolo le arrojará desde las alturas la inspiración? Vamos, ¿acaso no es arte aquello en donde sus sacerdotes discurren como simples aficionados?[...]

Mi vida en el arte, 1924

STANISLAVSKI, Constantin. *Mi vida en el arte*, traducción de Salomón Merener, Editorial Quetzal, Buenos Aires, 1993 (a), p. 422.

Pero de forma más relevante para el tema que nos ocupa, tanto Antoine como los Meininger comenzaron a instaurar un estilo de interpretación en clara contraposición al modelo imperante. A la declamación enfática y a la gestualidad sobreactuada (a la vista de los naturalistas, al menos) proveniente del Romanticismo del XIX, ellos opusieron una manera de interpretar basada en la verosimilitud del personaje: el actor debía mostrar al personaje con una naturalidad y un grado de realidad tal que el espectador debía tener la impresión de estar observando la vida y no un artificio artístico.

Precedido por las propuestas de Antoine y, particularmente por las de los Meininger (a quienes Stanislavski había visto en 1885), el maestro ruso comenzó a elaborar un sistema de interpretación que tenía una doble pretensión: por un lado, en su vertiente ética, quería hacer notar, frente a la displicencia y a la falta de rigor predominante, que el actor, en tanto que artista, necesitaba de una disciplina similar a la que se estaba obligado en otras artes (ver recuadro **Stanislavski**). Por otro lado, en su vertiente técnica, buscaba esta-

blecer un procedimiento teórico y práctico que permitiese al actor construir el personaje de forma veraz en términos realistas.

En un principio Stanislavski orientó sus investigaciones mediante técnicas de índole psicológica, dando capital importancia a la esfera emocional del actor. Sin embargo, el maestro ruso, investigador contumaz permanentemente insatisfecho, revisó y reformuló su sistema en no pocas ocasiones. Ya al final de su vida sus indagaciones derivaron en el denominado Método de las Acciones Físicas, la última versión del sistema en la que la acción física, la precisión y la organicidad del cuerpo se erigían como elemento central de su técnica. El capítulo I está dedicado a explicar la vida y obra de Stanislavski y los conceptos básicos de su técnica, en particular, el recién citado Método de las Acciones Físicas, tantas veces nombrado y muy pocas explicado con claridad. No es azaroso, a la vista de las explicaciones, que sea el capítulo que abra el libro y uno de los más extensos del mismo.

Contra el naturalismo

La historia del arte puede verse como un péndulo que oscila de un extremo al otro: en cuanto una tendencia artística se vuelve mayoritaria, es cuestión de tiempo que surjan movimientos contestatarios para proponer un arte sobre principios opuestos. La reacción al naturalismo no se hizo esperar y así dio comienzo lo que se denomina teatro moderno.[4]

En la literatura, con el epicentro en Francia, se fue afianzando el **simbolismo**. Fue llevado al teatro por dramaturgos como Maeterlinck, Paul Claudel o Paul Fort, cuyas obras abrieron las puertas de la escena a los sueños, a lo desconocido, a lo irracional, creando atmósferas de índole mítica, mágica y ceremonial. En este nuevo contexto escénico, la palabra del dramaturgo perdía valor en favor

Simbolismo: Movimiento artístico, principalmente literario, surgido en Francia a finales del siglo XIX y comienzos del XX que se oponía al naturalismo y realismo imperante. El simbolismo antepone un conocimiento fruto de la intuición y de la meditación por encima de la objetividad racionalista, y promulga la exaltación de la libertad individual del artista, la idea del arte por el arte y el gusto por los mitos y los fenómenos mágicos o esotéricos. Toda obra simbolista tratará de evocar y sugerir aquello que quiere hacer llegar antes de transmitirlo de manera explícita. En teatro dentro de la corriente simbolista encontramos a dramaturgos como Maeterlinck, Paul Claudel, Paul Fort y las últimas obras de Ibsen.

(4) El nacimiento de la escena moderna ha quedado precisa y extensamente documentado en: SÁNCHEZ, José Antonio (ed.), *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias,* Ediciones Akal, Madrid, 1999.

de la utilización dramáticamente significante de los colores, la iluminación, los objetos, el movimiento y la música.

Como evolución lógica de las propuestas de los simbolistas, el director de escena se afianzó como artista autónomo: su función ya no era plasmar la obra del dramaturgo con la mayor verosimilitud posible, tal y como lo habían hecho los directores naturalistas, sino hacer de la puesta en escena, de la conjunción armónica de los elementos que la componen (iluminación, escenografía, música, movimiento, palabra...), la sede principal del arte teatral.

Es decir, el director de escena pasó de ser un traductor servil de la obra del dramaturgo a considerarse un artista con capacidad creadora independiente.

Pioneros en la conversión del director de escena en creador fueron Adolphe Appia (Suiza) y Gordon Craig (Inglaterra). Ellos comenzaron a reteatralizar el teatro, rompiendo la sujeción del teatro al texto y dando un nuevo valor al resto de los elementos de la puesta en escena. Especifiquemos al menos tres de las aportaciones que hicieron estos directores-creadores. Por un lado, dotaron a la luz eléctrica, un descubrimiento reciente que hasta entonces se había limitado a alumbrar el escenario, de un fin estético y dramático. Por otro lado, introdujeron la música no como mero acompañamiento sino como un elemento rítmico y atmosférico que permitía articular la puesta en escena de una forma no naturalista. Y, finalmente, y tal vez de forma más relevante para el devenir del arte de la actuación, idearon una nueva concepción del espacio escénico: rechazaron la idea de un decorado realizado con telones incapaz de generar una perspectiva creíble (espacio bidimensional) e introdujeron objetos y espacios articulados (espacio tridimensional) en los que tenían cabida esca-

Vsevolod Emilievic Meyerhold (1874-1940): Actor y director ruso, figura clave en la construcción del teatro moderno. Instruido primero por el dramaturgo y director Vladimir Nemiróvich-Dánchenko y desde 1898 por Stanislavski en el Teatro de Arte de Moscú, en 1902 abandonó dicha compañía para investigar formas de teatro no naturalistas. En 1906 marchó a San Peterburgo para dirigir la compañía de la famosa actriz Vera Kommissarzhevskaia y desde 1908 hasta 1917 dirigió los teatros imperiales de Aleksandrinski y Marinski. En este periodo Meyerhold alternó la elaboración de espectáculos de gran escala con la investigación de formas teatrales como la *commedia dell'arte*, el circo, el cabaret o el teatro de feria. Fruto de esta investigación desarrolló un método de entrenamiento y de actuación denominado biomecánica, que exigía la maestría corporal del actor. Durante la Revolución de Octubre (1917) Meyerhold tomó parte por los Bolcheviques y en los años venideros trabajo artísticamente a favor de la Revolución. En 1922 creó su propio teatro, el Teatro Meyerhold (TIM), donde consolidó un teatro arquitectónico, musical, estilizado y teatral. Las desavenencias con el poder estalinista derivaron en el cierre de su teatro en 1938 y en su posterior fusilamiento. Sus textos se han publicado en castellano bajo el título *Teoría Teatral y Textos Teóricos*.

Michael Chéjov (1891-1955): Actor y director ruso. Tras estudiar en una escuela teatral de San Petersburgo, en 1911 ingresó en el Teatro de Arte de Moscú, donde se educó bajo las directrices de Stanislavski y Vajtángov. Su manera original de actuar le valieron gran fama y tras la muerte de Vajtángov, pasó a dirigir el Segundo Teatro de Arte de Moscú, donde puso en escena varias obras, entre ellas *Hamlet*, en la que también interpretaba al personaje principal. Al tiempo que cosechó gran reconocimiento como actor, fue acusado de utilizar técnicas de carácter místico, por lo que tuvo que abandonar Rusia en 1927. Tras dirigir, enseñar y actuar en diversos países europeos (Francia, Alemania, Estonia, Inglaterra...) finalmente, en 1935, se instaló en los Estados Unidos, donde compaginó su labor como actor de cine en Hollywood con actividades pedagógicas. A lo largo de su carrera formuló una técnica de interpretación basada en la imaginación que tras cosechar un notable éxito en Estados Unidos llegó también a Europa. Entre sus escritos traducidos al castellano encontramos *Sobre la técnica de actuación* y *Lecciones para el actor profesional*.

leras, columnas, rampas, plataformas a distintos niveles de altura... Con esta nueva concepción del espacio se abría el camino para que el actor recondujese su trabajo hacia una interpretación más dinámica y se revalorizase así la plasticidad del cuerpo y del movimiento.

En Rusia, precedido por las propuestas de Appia y Craig, comenzó su particular lucha contra el naturalismo uno de los alumnos más brillantes de Stanislavski: **Meyerhold**. En desacuerdo frontal con su maestro, al menos en sus inicios, Meyerhold abandonó la compañía de Stanislavski y emprendió una fructífera carrera como director que lo llevó a consolidar un teatro arquitectónico, musical, estilizado, teatral, en el que daba preponderancia especial al juego corporal del actor. Para ello se dejó influir por formas escénicas precedentes como la *commedia dell'arte*, el circo o el Kabuki japonés. Ellas le inspiraron además de una concepción escénica enraizada en lo teatral, un modelo de actor que, finalmente, le llevó a desarrollar un método de entrenamiento y de actuación denominado biomecánica. A esta técnica actoral, la mayoría de las veces planteada exclusivamente en términos teóricos (debido fundamentalmente a que Meyerhold no dejó por escrito ningún tratado al respecto), le dedicaremos el capítulo II, haciendo especial hincapié precisamente en su vertiente más práctica.

Si Meyerhold planteó una técnica actoral que se distanciaba de los postulados de Stanislavski, lo mismo podríamos decir de otro de sus alumnos: **Michael Chéjov**, sobrino del dramaturgo Antón Chéjov. Muy admirado por el propio Meyerhold y considerado por muchos uno de los mejores actores del siglo, Chéjov formuló una técnica de actuación que situaba en la imaginación la fuente creativa para la construcción del personaje. Habiendo fracasado en el intento de mantener una compañía de teatro con la que aspiraba a crear un teatro estilizado y expresionista alejado del naturalis-

mo, el actor ruso acabó finalmente en Hollywood trabajando en el cine. Fruto tal vez de este periplo artístico, nos dejó una técnica que tiene la virtud de poder adaptarse tanto a estilos realistas como estilizados. A él le dedicaremos el capítulo III.

Visto con perspectiva histórica, como podrá comprobar el lector a lo largo de las páginas del libro, no parece descabellado pensar que tanto la biomecánica de Meyerhold como la técnica de actuación de Chéjov influyesen de forma tal vez indirecta, pero determinante en Stanislavski a la hora de replantear sus teorías en la versión final del Método de las Acciones Físicas.

La paradoja estadounidense

Lee Strasberg (1901-1982): Actor, director y pedagogo norteamericano. Fue cofundador de la legendaria compañía Group Theatre (1931-1940) en la que realizó la labor de dirección y de entrenador de actores. Posteriormente, desde 1951 asumió la dirección del célebre Actors Studio. A lo largo de su trayectoria Strasberg desarrolló un método de actuación, basado en las primeras investigaciones de Stanislavski, en las que se valía de la historia personal del actor, haciendo especial hincapié en los aspectos emocionales. Por sus manos pasaron muchos de los más famosos actores cinematográficos de los cincuenta y sesenta, entre otros, Julie Harris, Montgomery Clift, James Dean, Marlon Brando o Marilyn Monroe. Ello contribuyó de forma determinante a la popularidad de su método, que fue aceptado y adaptado por numerosos actores, directores y escuelas de interpretación tanto de Estados Unidos como de Europa. En 1969 creó el Lee Strasberg Theatre and Film Institute, que en la actualidad tiene sedes en Nueva York y Los Ángeles. Autor de *El Método del Actors Studio – Conversaciones con Lee Strasberg* junto con Robert H. Hethmon (1965) y *Un sueño de pasión* (1987).

Como decíamos, tras la eclosión del naturalismo, Europa vivió toda una sucesión de corrientes teatrales que buscaban nuevos caminos al margen de los cánones naturalistas: las propuestas de Appia, Craig y Meyerhold tuvieron su reflejo posterior en el teatro expresionista alemán y en toda una generación de directores franceses capitaneados por Jouvet, Dullin, Baty y Pitoëff que, precedidos por Copeau (a quien volveremos más adelante), consolidaron un teatro que buscaba, desde la esencia de un teatro popular, la armonía de todos los elementos escénicos. Incluso en España escritores como Valle-Inclán o Lorca proponían una dramaturgia que requería una facturación escénica claramente no naturalista. Por lo que respecta al arte del actor, Stanislavski veía cómo surgían, en su entorno teatral más cercano, nuevas vías de actuación: no sólo Meyerhold o Chéjov, también otros directores como Tairov proponían nuevos marcos estéticos que obligaban a un tipo de interpretación alejado del sistema en el que el maestro ruso estaba trabajando.

Stella Adler (1901-1992): Actriz y maestra de actores norteamericana. Miembro del Group Theatre, en el que trabajaba como actriz, Adler pronto se mostró en desacuerdo con las metodologías interpretativas de Strasberg, quien dirigía la compañía. Tras mantener un encuentro de cinco semanas con Stanislavski en 1934 en París, Adler abandonó el grupo para elaborar su propia técnica de actuación. Tratando de dar continuidad a las nociones del maestro ruso, que por aquel entonces se encontraba reformulando un sistema que finalmente desembocaría en el Método de las Acciones Físicas, Adler planteó un método basado en el estudio sociológico del texto, en la imaginación creativa y en la acción. Su gran reputación como pedagoga de interpretación le permitió crear su propia escuela de teatro que aún hoy tiene sedes en Nueva York y Los Ángeles con el nombre Stella Adler Studio of Acting. Alumnos suyos fueron, entre otros, Marlon Brando, Robert de Niro, Harvey Keitel o Warren Beatty. Su técnica quedó plasmada en el libro *The technique of acting* (1988), escrito por ella misma.

Paralelamente, de forma paradójica, en Estados Unidos ocurría el fenómeno contrario: entre 1923 y 1924 Stanislavski realizó dos giras con su compañía por los Estados Unidos. El Sistema de Stanislavski caló hondo en el panorama teatral norteamericano. Del estímulo de las enseñanzas del maestro ruso, particularmente de dos de sus discípulos, Richard Boleslavsky y Maria Ouspenskaia, surgió el Group Theatre, una compañía legendaria que habría de conducir al nuevo teatro norteamericano hacia un nuevo realismo. Pero de forma más relevante para el tema que nos ocupa, en la mencionada compañía comenzaron su andadura tres maestros de interpretación claves del siglo XX: Lee Strasberg, Stella Adler y Sanford Meisner.

De ellos tres, sin duda quien mayor popularidad y repercusión obtuvo fue **Strasberg**. Primero como director del mencionado Group Theatre y más adelante en el célebre Actors Studio, el maestro norteamericano desarrolló un método de interpretación basado, principalmente, en tomar la historia personal emotiva del actor como recurso creativo. Strasberg buscaba dar continuidad al legado de Stanislavski pero curiosamente, prolongando la paradoja inicial, cuando Stanislavski volvió a Rusia, este último reformuló sus planteamientos alejándose de las teorías que él mismo había instaurado en los Estados Unidos. A pesar de ello, Strasberg continuó trabajando al margen de los últimos descubrimientos del maestro ruso. Consolidó así uno de los métodos de interpretación más influyentes del siglo XX, gracias, en gran medida, a la repercusión mediática del mencionado Actors Studio, por donde pasaron muchas de las más famosas estrellas del cine de los cincuenta y sesenta.

Quien sí fue sensible al cambió teórico que experimentó Stanislavski fue **Adler**. En profundo desacuerdo con los planteamientos de Strasberg, Adler visitó al maestro ruso en París en 1934, periodo en el que ya estaba gestando su Método de las Acciones Físicas. Marcada por las nociones que Stanislavski le transmitió durante aquel encuentro, Adler elaboró una técnica de actuación que tenía como ejes fundamentales el análisis sociológico del texto, la imaginación creativa y la acción. Por su parte, **Meisner**, también escéptico con la metodología de Strasberg, desarrolló un método de actuación basado en el instinto emocional que tenía en la imaginación y en el contacto momento a momento con el compañero de escena, los estímulos principales para la creación. Sin alcanzar la popularidad de Strasberg, tanto Meisner como Adler elaboraron dos técnicas de interpretación dentro de los códigos realistas que, particularmente en los Estados Unidos, sirvieron de formación para multitud de actores, muchos de los cuales labraron su carrera en el cine.

Sanford Meisner (1905-1997): Actor, director y pedagogo norteamericano. Miembro del Group Theatre en el que trabajaba como actor, tras la disolución del mismo, se especializó como maestro de actores. Su técnica, claramente diferenciada de la otros grandes maestros norteamericanos como Strasberg o Adler, aboga por una actuación enraizada en el instinto y en la intuición emocional. Durante gran parte de su carrera estuvo impartiendo clases en la prestigiosa escuela Neighboorhood Playhouse. Desde 1985, gracias a la colaboración de James Carville, Meisner logró abrir varios centros educativos que operaban bajo sus directrices y, finalmente, en 1995 se fundó The Sanford Meisner Center, con sede en Los Ángeles que imparte una pedagogía sobre la base de su técnica y que aún permanece activo en la actualidad. Las enseñanzas de Meisner tuvieron un acomodo especial en España gracias a un discípulo suyo, William Layton, que introdujo un método de interpretación marcadamente influenciado por el de su maestro. El ideario de Meisner sobre el arte de la interpretación quedó impreso en su libro *Sobre la técnica de actuación* (1987), escrito junto a Dennis Longwell.

Strasberg, Adler y Meisner son sólo tres ejemplos, si bien los más notorios, de una gran cantidad de maestros norteamericanos de interpretación que, de forma más o menos directa, trataron de dar continuidad al legado de Stanislavski. Al conjunto de todas estas derivaciones metodológicas del Sistema de Stanislavski es lo que se denomina con el célebre término de "Método", aunque en no pocas ocasiones, debido generalmente a una discriminación fruto de la ignorancia, esta etiqueta se utiliza para referirse solamente al método desarrollado por Strasberg. En cualquier caso, a las técnicas de los tres maestros mencionados, que muestran tantos aspectos divergentes como convergentes, dedicaremos el capítulo IV.

Francia: la tradición de un teatro del cuerpo

Visto desde un hipotético "meteosat" teatral, durante el siglo XX Francia puede verse como un microcosmo. Al margen de fenómenos

Jacques Copeau (1879-1949): Actor, crítico traductor, pedagogo, dramaturgo y director de escena. Copeau sentó las bases del teatro moderno francés del siglo xx en sus aspectos éticos, técnicos y estéticos. Tras haber sido crítico literario, en 1913 fundó el Teatro del Vieux Colombier, compañía y posteriormente también escuela, con la que quería hacer frente al teatro burgués y renovar desde la base el arte dramático. Por su escuela pasaron artistas fundamentales del teatro francés como Louis Jouvet, Charles Dullin o Étienne Decroux. Inspirado por la euritmia de Dalcroze y la gimnasia natural de Georges Hébert, Copeau propuso un teatro que daba especial relevancia al dominio del cuerpo y al juego dramático. Cerrado el Teatro del Vieux Colombier en 1924, posteriormente lideró la compañía de Les Copiaus, con la que se aproximó a un ideal de teatro popular. Los últimos años de su vida trabajó como director independiente realizando espectáculos de gran formato al aire libre. Parte de los escritos teóricos de Copeau se han publicado en castellano bajo el título: *Hay que rehacerlo todo. Escritos sobre teatro.*

como Alfred Jarry o Antonin Artaud y de las corrientes vanguardistas que tuvieron su epicentro en París, a lo largo del novecientos Francia acrisoló toda una forma de abordar el hecho teatral, endémica podríamos decir, que puede seguirse generación a generación. Uno de los elementos comunes de todas estas generaciones es un afán por llevar el cuerpo del actor al centro del acto dramático y renovar, desde esta nueva consideración expresiva, la concepción global de la escena.

Sin duda, el primero en poner los cimientos en la edificación de este nuevo teatro fue **Jacques Copeau**. En cierto sentido podríamos decir (no tanto por similitudes técnicas o estéticas, sino por el calado ético e ideológico de sus propuestas) que Copeau representa en Francia lo que Stanislavski en Rusia: una figura fundacional que, en total fractura con el teatro precedente, sentó las bases para el nuevo teatro del novecientos. En efecto, el reformador francés quería destruir el teatro que imperaba en la escena parisina: un teatro burgués de repertorio decadente que abocaba a los actores a un estilo de interpretación falso y sobreactuado.

Para ello creó una estructura que llegó a ser simultáneamente una compañía de teatro, un laboratorio de investigación y una escuela: el Teatro Vieux Colombier. En él Copeau educó a toda una generación de actores en una nueva compresión del arte de la interpretación. Además de tratar cuidadosamente el texto, el director francés introdujo, de forma innovadora, la expresión del cuerpo como elemento dramático fundamental. Basándose en la euritmia de Jaques-Dalcroze y la gimnasia natural de Georges Hébert, creó un estilo de actuación que exigía un cuerpo bien adiestrado, dotado de una armonía que lo acercase a la danza y, ante todo, una disposición creativa por parte del actor que debía estar guiada por la imaginación, la inocencia, la espontaneidad y el arte de la improvisación. Y todo ello envuelto, asimismo, por una carga ética y disciplinaria no menos importante. A Copeau y a su Vieux Colombier le dedicaremos el capítulo v.

Étienne Decroux (1898-1991): Actor, pedagogo y director francés, creador del Mimo Corporal. Alumno de Jacques Copeau, Decroux consagró gran parte de su vida al desarrollo de un arte del cuerpo, el Mimo corporal, cuyo grado de codificación y de rigor físico lo hacen equiparable a los teatros tradicionales de Oriente. A lo largo de su carrera creó multitud de piezas de Mimo Corporal como *El carpintero, La lavandera, La fábrica, Los árboles* o *Meditación*. La otra gran actividad de Decroux fue la pedagogía. Por su escuela pasaron grandes artistas como Jean Louis Barrault o Marcel Marceau que, adaptando las enseñanzas de Decroux, crearon su propia concepción del mimo y del teatro. Los delineamientos ideológicos y técnicos del Mimo Corporal quedaron esbozados en su libro *Palabras sobre el mimo* (1963).

Jacques Lecoq (1921-1999): Pedagogo teatral francés, uno de los más influyentes del siglo xx. Tras dedicarse inicialmente a la educación física, y trabajar durante dos años como actor profesional en la compañía Les Comediens de Grenoble, Lecoq se dedicó a la pedagogía de la interpretación. Entre 1948 y 1956 impartió clases para diversas instituciones italianas, entre ellas el Piccolo Teatro de Milán. A su vuelta a Paris Lecoq creó su propia escuela, aún activa en la actualidad. Impregnándose de técnicas de actuación como la *commedia dell'arte*, la Tragedia Griega o el Clown, consolidó una pedagogía que fomentaba el juego físico del actor a favor de un nuevo teatro de creación. Por su escuela han pasado artistas como Ariane Mnouchkine, Michel Azama o Yasmina Reza, y sobre sus enseñanzas han surgido compañías como Mummenschanz, Footsbarn Theatre o Théâtre de la Complicité. Autor de libros como *Le théâtre du geste* [Teatro del gesto] (1987) y *El cuerpo poético* (1997).

Alumno de Copeau en el Vieux Colombier fue **Étienne Decroux**. Los escasos dos años que pasó junto a Copeau fueron suficientes para que Decroux, estimulado por la educación corporal que le inculcó su maestro, dedicase gran parte de su vida al desarrollo de una disciplina que llamó Mimo Corporal. Sin aparente conexión con el mimo tradicional o la pantomima, el Mimo Corporal se erigía como un nuevo arte del cuerpo que tenía dos características definitorias: por un lado, se trataba de un arte no-naturalista tendente a la abstracción, tanto en sus contenidos como en sus formas; y, por otro lado, en su aspecto técnico, su vehículo expresivo principal era el tronco (la parte del cuerpo que va desde la pelvis a la cabeza). El grado de codificación rigurosa del Mimo Corporal, tanto en su vertiente espectacular como técnica, lo hacen comparable a los teatros tradicionales de Oriente como el Kathakali, las Danzas Balinesas o el Teatro Noh. Se trata, sin duda, de uno de los legados más importantes en el terreno del arte del movimiento y del cuerpo que nos ha dejado el siglo xx. No en vano, artistas de la talla de Jean Louis Barrault o el famoso mimo Marcel Marceau fueron alumnos de Decroux. Muchas veces obviado injustamente a nuestro parecer y sumergido bajo la celebridad de sus alumnos, el capítulo vi está dedicado exclusivamente a él.

En conexión más directa con Copeau que con Decroux está **Jacques Lecoq**, uno de los pedagogos teatrales más influyentes del

siglo XX. Lecoq conoció el espíritu del teatro popular y del juego dramático de Copeau a través de uno de los discípulos de este último, Jean Dasté, que lo contrató como actor para la compañía Les Comediens de Grenoble, allá por mediados de los cuarenta. Su incursión en el terreno creativo fue temporal y pronto comenzó a especializarse en la pedagogía de la interpretación, aprovechando los conocimientos sobre el movimiento y el cuerpo que había adquirido cuando, de joven, había sido profesor de educación física. Después de una estadía de ocho años en Italia, donde impartió clases en diversas instituciones, entre ellas, el Piccolo Teatro de Milán, finalmente Lecoq creó su propia escuela en 1956, en París, hoy conocida como L'Ecole Internationale de Théâtre Jacques Lecoq [Escuela internacional de teatro de Jacques Lecoq]. El repertorio esencial de la escuela en sus inicios estaba constituido por el mimo (en una concepción muy diferente a la de Decroux), el análisis del movimiento, el uso de diversas máscaras, la interpretación de personajes y la exploración de territorios dramáticos (el melodrama, la tragedia griega, los bufones o el clown). El objetivo último era inculcar una filosofía y una técnica a la hora de abordar el teatro que primaba el juego corporal de la interpretación, al tiempo que dejaba libertad para el desarrollo de la imaginación creadora de los alumnos. Un objetivo que aún se mantiene vigente después de una trayectoria pedagógica que supera ya los cincuenta años.

La inclusión de este pedagogo francés, en realidad, es una excepción dentro del contexto del libro, ya que es el único que no se dedicó a la creación o a la dirección de escena. Sin embargo, la importancia de su legado en lo que respecta al arte del actor y el hecho de que multitud de actores, directores y compañías, referenciales hoy día, se hayan educado en su escuela, hacían injustificable su ausencia. El capítulo VII recoge el contexto artístico de Lecoq y su extenso repertorio pedagógico.

En su conjunto Copeau, Decroux y Lecoq representan tres epicentros, interconectados como hemos visto, desde el que se ramifica toda una tradición del teatro francés. Sobre el legado de Copeau, desarrollaron sus carreras artistas como Louis Jouvet, Charles Dullin, Jean Dasté o Michel Saint Denis. Con Decroux se educaron los ya citados Barrault y Marceau, y artistas más recientes como las compañías Théâtre du Movement o Theatre de l'Ange Fou. Sobre las enseñanzas de Lecoq edificaron sus teatros artistas como Ariane Mnouchkine (Théâtre du Soleil) o Phillipe Gaullier, y también compañías como Mummenschanz, Footsbarn Theatre o Théâtre de la Complicité. En definitiva, todo un entramado de diversas tendencias que abarcan casi la totalidad del siglo y que tenían un elemento común: la revalorización del cuerpo como elemento de expresión dramática.

Puntos de inflexión: Artaud, Brecht, Brook

El capítulo VIII incluye tres perspectivas absolutamente innovadoras en su época que fueron determinantes en la evolución posterior del teatro: la de **Antonin Artaud**, la de **Bertolt Brecht** y la de **Peter Brook**. Evidentemente, como podrá comprobar el lector, las visiones escénicas de estos creadores distan notablemente la una de la otra. Incluso las de Artaud y Brecht podrían considerarse antagónicas. El haberlos introducido en el mismo capítulo se debe a que los tres, sin haber definido ni estructurado una técnica actoral de forma específica y exclusiva (por lo que, en sentido estricto, quedarían fuera del ámbito del presente estudio), sí plantearon, en cambio, una serie de concepciones teatrales que habrían de ser referentes para el devenir del arte del actor. Otro punto común a todos ellos es que el punto álgido de su influencia, a pesar de que pertenecen a generaciones diferentes, se concentra en los años sesenta y setenta. Periodo en el que fructificaba la lectura tardía de los escritos de Artaud y Brecht, al tiempo que Brook emergía como figura de un nuevo teatro de investigación.

Por una parte, Artaud representa un claro ejemplo, tal vez también el más radical, de una vanguardia que mira

Antonin Artaud (1853 -1943): Actor, director, poeta y teórico del arte francés. Bajo el epígrafe El teatro de la Crueldad, Artaud plasmó la visión de un teatro que debía volver a su origen mítico y ritual, abandonando su sujeción al texto y devolviendo a los elementos físicos de la escena (movimiento, cuerpo, voz, escenografía, objetos...) todo el protagonismo dramático. La concepción escénica artaudiana influyó notablemente en numerosas tendencias teatrales de la segunda mitad del siglo XX, entre ellas, la del Living Theatre o la de Peter Brook. Dicha concepción quedó reflejada en su *El teatro y su doble* (1938).

Peter Brook (1925-): Teórico, director de escena y de cine inglés. En una primera etapa Brook dirigió obras de una gran variedad de estilos y géneros con notable éxito como *Salomé* de Richard Strauss (1949), *La tempestad* (1957) o *El rey Lear* (1962), de Shakespeare. Alcanzado un prestigio notable, a partir de 1964 Brook comenzó una etapa abierta y decidida hacia la investigación teatral. En 1970 creó en París el Centre International de Recherches Théâtrales (Centro Internacional de Investigaciones Teatrales). En este contexto realizó espectáculos memorables como *The conference of birds* [La conferencia de los pájaros] (1979), *The Mahabharata* [El Mahabharata] (1985), *The Man Who* [El hombre que] (1993) o *The Tragedy of Hamlet* [La tragedia de Hamlet] (2001). En todas ellas Brook abogaba por depurar la puesta en escena para privilegiar el contacto humano entre actor y espectador. Sus teorías escénicas quedaron plasmados en sus libros: *El espacio vacío* (1968), *Más allá del espacio vacío* (1987), *La puerta abierta* (1993), *Hilos de tiempo* (1998).

> **Bertolt Brecht (1898-1956):** Dramaturgo, poeta, director y teórico de escena alemán, figura clave del teatro del siglo XX. De una convicción política izquierdista inquebrantable, Brecht comenzó su andadura como escritor en la Alemania posterior a la I Guerra Mundial. Precedido por el movimiento expresionista e influenciado por el Teatro Político de Piscator, Brecht condujo su carrera teatral también como teórico y director de escena. Tras el advenimiento de los nazis al poder, en 1933 tuvo que exiliarse, primero en diversos países de Europa (1933-1941) y después en los Estados Unidos (1941-1947). En el exilio escribió muchas de sus obras más famosas y perfiló las bases teóricas de su concepción escénica, el Teatro Épico o Dialéctico. Perseguía un teatro en el que el espectador pudiera formarse una actitud crítica y socialmente argumentativa frente a lo que observaba. Finalizada la II Guerra Mundial, Brecht volvió a Europa y en 1949 fundó, junto a su mujer Helene Weigel, el Berliner Ensemble, donde pudo llevar a escena sus obras y sus teorías. Entre sus numerosas obras dramáticas destacan: *Un hombre es un hombre* (1926), *La ópera de tres centavos* (1928), *La madre* (1932), *Madre coraje y sus hijos* (1939), *El alma buena de Sezuán* (1941) o *La evitable ascensión de Arturo Ui* (1941). Parte de las teorías teatrales de Brecht se han publicado en castellano bajo el título *Escritos sobre teatro.*

atrás, a la retaguardia histórica del teatro. Ante la decadencia de un teatro servil a los intereses burgueses que se limitaba a re-presentar el texto del dramaturgo sin mayor aportación artística, el visionario francés quería renovar la escena recuperando la esencia ritual, mítica, sagrada y ceremonial de los orígenes del teatro. Este retro-tránsito vanguardista necesitaba de una solución tan sencilla como radical: había que liquidar la sumisión del teatro a la obra escrita y devolver el protagonismo a los elementos eminentemente físicos de la escena (escenografía, iluminación, objetos, vestuario, música, movimiento, voz...). Sin duda, esta idea no era nueva, había precedentes con similares intenciones en artistas como el ya citado Craig, en Alfred Jarry o en la corriente simbolista y surrealista. No obstante, lo que distinguía a la visión de Artaud era lo extremo de su propuesta. Buscaba ordenar los elementos de la puesta en escena de tal manera que produjeran una alteración directa y objetiva en la percepción sensorial, emocional e intelectual del espectador; en síntesis: una verdadera catarsis. Bien es sabido que esta perspectiva eminentemente teórica de Artaud que llamó Teatro de la Crueldad difícilmente encontró modelos que lo llevasen a la práctica. En el fragmento que le dedicamos en el presente libro, sin embargo, se ha hecho un esfuerzo por plantear una visión práctica del imaginario escénico de Artaud, particularmente en lo que respecta al arte del actor. Para ello hemos introducido igualmente un breve fragmento dedicado al Living Theatre, legendaria compañía norteamericana y referencia fundamental del nuevo teatro de la segunda mitad del novecientos.

En la ejemplificación de lo que puede ser la traslación práctica del Teatro de la Crueldad, nos ayudará también Peter Brook. No

en vano, el director inglés dedicó un periodo concreto de su trayectoria al análisis de las ideas de Artaud. Sus investigaciones no se quedaron ahí y en los siguientes años elaboró toda una concepción ética y estética del teatro, clave en el devenir del nuevo teatro del novecientos, que, a su vez, daba una orientación particular al arte de la actuación. El marco austero, vacío de artificios superfluos, en el que el director inglés sitúa al actor en busca de una interpretación directa, viva y humana, preludia toda una forma de abordar el oficio, que también veremos en otros directores como Grotowski. Por otra parte, el legado de Brook, uno de los directores que con mayor eficacia ha sabido impregnarse de influencias externas a la hora de elaborar una vía teatral propia, puede leerse como un puente, aparentemente imposible, que conecta las visiones de Artaud y Brecht. Si bien decíamos que Brook se dejó influir premeditadamente por Artaud, no es menos cierto que muchas de sus prácticas posteriores también guardan cierta relación con Brecht, particularmente aquellas referidas al actor.

Efectivamente, en las antípodas conceptuales de Artaud, al menos en apariencia, se sitúa Brecht. Precedido por el expresionismo y por el magno Teatro Político de Erwin Piscator, el célebre dramaturgo alemán propuso un teatro que navegaba dialécticamente entre el arte como divertimento y el compromiso político a favor de un mundo más justo e igualitario. Pretendía consolidar un teatro artístico, a la vez que social y políticamente pedagógico, en el que el espectador, lejos de embelesarse hasta confundir la ficción escénica con la vida, debía elaborar una actitud crítica y constructiva ante los hechos que se le mostraban. En este contexto, el dramaturgo alemán formuló la célebre concepción del extrañamiento o distanciamiento, a la que, por las razones que se explican en el mencionado capítulo, nosotros nos referiremos con el término original de *Verfremdung*. La *Verfremdung*, en busca de la distancia crítica pretendida en el espectador, ordenaba los elementos escénicos de tal forma que el espectador era consciente en todo momento de que aquello que observaba pertenecía a una fábula o ficción teatral. En consecuencia, se impedía su empatía emocional, favoreciendo en él el desarrollo de una actitud socialmente argumentativa. La *Verfremdung* tenía sus implicaciones obvias también en el trabajo de los actores: no se trataba de encarnar el personaje hasta fundirse con él, el actor funcionaba más bien como un intermediario que exponía el personaje frente al espectador. A la traslación práctica de la *Verfremdung* y del *gestus* social, otro concepto

Augusto Boal (1931-): Hombre de teatro brasileño, figura clave del teatro de América Latina. El inicio de la trayectoria profesional de Boal está ligado al Teatro de Arena de Brasil en el que entró a formar parte en 1955. Allí realizó labores de dramaturgo y de dirección de escena. Bajo la batuta de Boal, el Teatro de Arena consolidó un nuevo teatro contemporáneo de esencia puramente brasileña con obras como *Eles Não Usam Black-Tie* [Ellos no visten de etiqueta] (1958), *Revolução na América do Sul* [Revolución en América del Sur] (1960). *Arena Conta Zumbi* [Arena cuenta a Zumbi] (1965). La fuerte represión de la dictadura brasileña le obligó a exiliarse en 1971. En el exilio dio forma, gracias a la influencia del pedagogo y teórico de la educación Paulo Freire, a una concepción teatral conocida como el Teatro del Oprimido. Boal construyó todo un engranaje de técnicas de actuación que, por medio de la representación, permitían resolver problemáticas de índole social o interpersonal. En 1986 regresó a Brasil y desde entonces ha ramificado la idea del Teatro del Oprimido en diversas áreas sociales, políticas y terapéuticas. Su ideario teatral quedó recogido en sus libros, entre los que encontramos *El Teatro del Oprimido* (1974), *El arco iris del deseo* (1995) y *Juegos para actores y no actores.* (1998).

capital en su concepción del arte del actor, dedicaremos gran parte del apartado de Brecht.

La teoría y práctica brechtiana influyó notablemente en numerosos directores y grupos de teatro de la segunda mitad del siglo XX que buscaban romper los barrotes del teatro como puro arte para buscar una práctica escénica que fuese políticamente activa y eficaz. De todos ellos, quien probablemente de forma más eficiente ha sabido dar continuidad a la vía trazada por Brecht, aun sin buscarlo, ha sido **Augusto Boal**. Dramaturgo, director de escena, entrenador de actores, teórico, político, terapeuta... Este difícilmente clasificable hombre de teatro brasileño ha consolidado toda una concepción del teatro como vehículo político y social conocido como el Teatro del Oprimido, en el que las técnicas de la actuación sirven para analizar y dar solución a problemas sociales, políticos e interpersonales. En la actualidad el Teatro del Oprimido se ha ramificado en numerosos campos de acción que abarcan lo artístico, lo educativo, lo político-social y lo terapéutico. Pero de forma más relevante para los intereses que nos proponemos, Boal ha elaborado toda una serie de ejercicios accesibles tanto para actores como no actores con los que, además de tratar de mejorar la sensibilidad interpretativa del actor, se le abren las puertas para que, a través de la actuación, pueda desprenderse de las opresiones bien sociales, bien psicológicas que coartan su libertad individual.

Humanizar el teatro

Los acontecimientos históricos siempre han tenido su reflejo inevitable en el arte. La II Guerra Mundial, el mayor conflicto bélico

de la historia, habría de dar lugar a multitud de corrientes reaccionarias, tanto filosóficas como artísticas, que iban a retratar a un ser humano sin rumbo, autodestructivo, deshumanizado. No en vano, esta atmósfera de desasosiego y angustia vital sería el caldo de cultivo idóneo para que en Europa hiciese su aparición, en la década de los cincuenta, el Teatro del Absurdo con dramaturgos como Beckett, Ionesco o Adamov.

Jerzy Grotowski (1933-1999): Director de teatro e investigador de las artes rituales de origen polaco. En 1959 creó la compañía Teatr Laboratorium con la que puso en escena su modelo de Teatro Pobre. Se trataba de una concepción que reducía todo el entramado escénico para centrarse en la relación entre actor y espectador, y en la que el actor, a través de la actuación, trataba de desproveerse de las máscaras sociales y mostrarse como ser humano en un acto de total sinceridad. En este contexto puso en escena espectáculos como *Akropolis* (1962), *El príncipe constante* (1965) o *Apocalypsis cum Figuris* (1968). El Teatro Pobre fue referencial en el desarrollo del nuevo teatro de la segunda mitad del siglo XX. Las bases teóricas y prácticas del Teatro Pobre quedaron plasmadas en su libro *Hacia un teatro pobre* (1968). Tras abandonar la realización de espectáculos, se dedicó a la investigación de las artes rituales en diferentes formas. Así, pasó por etapas sucesivas como el Parateatro, el Teatro de las Fuentes, el Drama Objetivo y el Arte como Vehículo.

Por su parte, el propio devenir del teatro había quitado valor al componente humano, a la relación entre actor y espectador, para fomentar la espectacularidad de otros elementos escénicos como las macroestructuras escenográficas, la música, las proyecciones cinematográficas u otras artes visuales. Como hemos apuntado, tras la eclosión del naturalismo, desde principios del siglo XX se asentó una tendencia (cuyo origen puede remontarse a Richard Wagner y su idea de "obra de arte total") que hacía del oficio de la dirección, de la conjunción espectacular de los elementos de la puesta en escena la verdadera esencia del arte teatral y que sumergía el arte del actor bajo grandes entramados escénicos. En esta concepción escénica podemos situar todo un linaje de directores como Craig, Appia, Meyerhold, Reinhardt, Moholy-Nagy o Piscator.

En este contexto sociopolítico y artístico deshumanizante que se arrastraba hasta bien entrados los años cincuenta, hizo su aparición el director polaco **Jerzy Grotowski** que, en dirección contraria a los vientos predominantes, quiso renovar el concepto del teatro revalorizando su esencia humana, esto es, la relación entre el actor y el espectador.

Grotowski es, sin duda, uno de los más importantes investigadores del arte del actor que dejó el siglo XX. Su fama se debe fundamentalmente a su concepción del Teatro Pobre, que puso en práctica en los años sesenta y principios de los setenta con su compañía, el Teatr Laboratorium. En él, el director polaco hablaba del actor

como un “actor santo”, alguien que a través de la actuación lograba desproveerse de las máscaras sociales para mostrarse como ser humano en un acto de total sinceridad. Lejos de cualquier misticismo superficial, este nuevo modelo de teatro requería de unos valores éticos profundos y de un desarrollo técnico extremo. Los actores de Grotowski pasaron a la historia por una capacidad física y vocal que les permitió transmitir su esencia humana con una crudeza y depuración jamás vista hasta entonces en teatro.

Inesperadamente, a principios de los setenta, en el punto más álgido de su carrera como director, Grotowski dejó de hacer espectáculos para dedicarse a una investigación de carácter más antropológico que puramente teatral. Su objetivo era conducir a los actuantes (no necesariamente actores de profesión) a una experiencia vital que bebiese de las estructuras de actuación de los rituales antiguos. Con esta nueva orientación, los diferentes proyectos se sucedieron: Parateatro, Teatro de las Fuentes, Drama Objetivo y Arte como Vehículo. Precisamente en esta última época Grotowski desarrolló profundamente, desde su propia perspectiva, el Método de las Acciones Físicas de Stanislavski, un referente, por otra parte, que siempre estuvo presente en su práctica teatral. El capítulo IX está dedicado a la teoría y praxis de Grotowski, tanto a su concepción del Teatro Pobre, como de forma más novedosa (dado que se trata de una investigación que se ha difundido mucho menos), al denominado Arte como Vehículo.

Eugenio Barba (1936-): Director de teatro de origen italiano, fundador del Odin Teatret e ideólogo de la Antropología Teatral. Habiendo sido asistente de Grotowski durante tres años, en 1964 creó la compañía Odin Teatret en Oslo (Noruega), posteriormente trasladada a Holstebro (Dinamarca). La compañía constituyó toda una concepción ética, técnica y estética, basada en el entrenamiento e investigación permanente del arte del actor, el trueque cultural y la creación en colectivo. En 1979 creó la International School of Theatre Anthropology (ISTA), marco en el que comenzó a investigar la Antropología Teatral. Ésta puede definirse como “el estudio del comportamiento del ser humano cuando utiliza su presencia física y mental en una situación de representación organizada y de acuerdo con principios que son diferentes a los utilizados en la vida cotidiana”. Para ello se valió de un estudio sistemático de tradiciones teatrales orientales y de corrientes de interpretación europeas, fundamentalmente. Su pensamiento teórico y práctico quedó plasmado en sus libros, entre otros: *Más allá de las islas flotantes* (1986), *La canoa de papel* (1993) y *Diccionario de Antropología Teatral. El arte secreto del actor* (1991), escrito junto a Nicola Savarese.

Discípulo de Grotowski fue **Eugenio Barba**, fundador de la compañía Odin Teatret. Camino de los 50 años de trabajo conjunto, Barba y sus actores han elaborado uno de los corpus más extensos, rigurosos y profundos sobre el arte del actor que se conocen. Autodidactas, forjados a través de un entrenamiento físico y vocal permanente e influidos por las técnicas actorales de tradiciones orientales, los actores del Odin desarrollaron una técnica basada en la utilización extra-cotidiana (no naturalista) del cuerpo y de la voz, y con unas implicaciones de índole ética no menos relevantes. De las manos de Barba ha surgido, además, otra de las estructuras más importantes en relación con el estudio del actor del siglo XX: la ISTA (International School of Theatre Anthropology [Escuela Internacional de Antropología Teatral]).

Este organismo, surgido en 1979, viene desarrollando desde entonces una amplia labor de investigación en torno a la llamada Antropología Teatral. En ella se busca reconocer, mediante un estudio sistemático, una serie de principios comunes que gobiernan la presencia y eficacia escénica de los actores en diferentes tradiciones teatrales, fundamentalmente orientales y europeas (aunque no exclusivamente). En tanto que es una disciplina integradora de diversas técnicas a las que les dota de una nueva perspectiva, en el capítulo X se dedica un amplio espacio a la descripción de sus principios fundamentales. En ese mismo capítulo el lector encontrará, igualmente, un apartado donde se analiza la vida de Barba y de la pequeña tradición que constituye el Odin Teatret, así como el entrenamiento de sus actores.

La mirada a Oriente

El presente libro recoge fundamentalmente maestros en el arte de la actuación de las vanguardias de América y Europa. Hay, sin embargo, un fenómeno que implica a otro continente entero y que atraviesa la teoría y praxis de muchos de estos maestros. Nos referimos a la influencia del teatro tradicional oriental en la gestación de las vanguardias teatrales, europeas principalmente. Efectivamente, el teatro oriental resultó un modelo de gran eficacia a la hora ofrecer nuevos modelos de actuación, particularmente cuando se hacía necesario romper con el enquistado modelo naturalista-realista.[5]

Los teatros tradicionales de Oriente (el Teatro Noh o el Kabuki de Japón, el Kathakali de la India, las Danzas Balinesas, la Ópera China...), amén de ser la expresión dinámica, estética y religiosa de

(5) La influencia del teatro oriental en los directores y creadores occidentales del siglo XX ha quedado extensamente documentada en: SAVARESE, Nicola (Selección y notas), *El teatro más allá del mar. Estudios occidentales sobre el teatro oriental.* Traducción de Grupo Editorial Gaceta, México DF, 1992.

una cultura, se caracterizan todos ellos por una depurada técnica actoral, destilada a lo largo de los siglos y que se transmite cuidadosamente de generación en generación. Los inquietos directores del novecientos, ávidos por renovar un teatro que se consumía en el realismo y el psicologismo, vieron en estos teatros orientales un ideal de actor que fundía orgánicamente elementos artificialmente separados en Occidente. Teatro, danza, acrobacia, mimo, diálogo, canto... En los actores orientales todo ello formaba una unidad compleja pero artísticamente coherente, llena de códigos precisos, en alto grado de estilización y necesitada de un virtuosismo extremo. En definitiva, un verdadero patrón a seguir para lograr reconducir el teatro de Occidente hacia una nueva teatralidad que debía basarse en devolver el cetro de la escena al actor y a su expresividad corporal.

Vsevolod Meyerhold

El entrenamiento y el Kabuki

[...]. Es lo que hacen los actores del Kabuki; dedican al entrenamiento una increíble cantidad de tiempo; he aquí por qué insistimos tanto en el problema del entrenamiento. También en nuestra compañía hay unos actores que empiezan a tener buenas bases, pero los verdaderos resultados se verían dentro de tres años. Es necesario estar en perfecta forma.
Entrenamiento, entrenamiento, entrenamiento. Pero es necesario que trás el entrenamiento haya también un contenido ideológico, de otra manera es inútil. Los del kabuki son unas personas extraordinarias. El actor es como si tuviera dos recámaras. Precisamente como entre vosotros. Para qué sirve el baño está claro. El retrete también. Luego hay una recámara en la cual hay estantes y libros: otra destinación. También el actor de kabuki posee una recámara donde se entrena, pero cuando sale a escena lleva consigo varias cosas que ya conoce. Sabe qué es un Samurai, qué es el honor, el deber, la venganza de sangre, etc. Yo intencionalmente retomo estos dos términos de su repertorio. Conoce todo esto y echa mano de su técnica de manera que el público entiende de qué habla, qué representa; no es el sentido de la forma sino el sentido del contenido.

Octubre Teatral, 1931

Savarese, Nicola (Selección y notas). *El teatro más allá del mar. Estudios occidentales sobre el teatro oriental*, Grupo Editorial Gaceta, México DF, 1992, pp. 141-142.

Los ejemplos que atestiguan este préstamo técnico y estético transcultural son numerosos. Pionero en esta materia fue Copeau que allá por 1924, justo antes de cerrar su Vieux

Colombier, ofreció un espectáculo basado en una obra de Teatro Noh cuya puesta en escena, materializada en un movimiento escénico plástico y musical, entusiasmó a Decroux. Paralelamente, en Rusia, Meyerhold tomó el Kabuki como estímulo para el entrenamiento tanto ético como técnico de sus actores, algo que sin duda, se vería reflejado en su biomecánica (ver recuadro **Meyerhold**). Un poco más adelante, las Danzas Balinesas fueron el catalizador indispensable para que Artaud perfilase su Teatro de la Crueldad. Para Brecht, la Ópera China, y en particular el actor Mei Lan Fang (que también contaba con la admiración de Meyerhold), fue un ejemplo de lo que había definido como *Verfremdung*. Ya en la segunda mitad del siglo, Brook tuvo en el líder espiritual armenio Georges Gurdjieff una de sus principales inspiraciones y, de forma no menos relevante, uno de sus actores principales, Yoshi Oida, fue actor de Teatro Noh. Por su parte, otra de las directoras activas en la actualidad, Anne Bogart, basa parte del entrenamiento de sus actores en el Método Suzuki, una serie de ejercicios desarrollados por el director japonés Tadashi Suzuki, a partir del Teatro Noh y del Kabuki (ambos tienen sus apartados en el capítulo XII). En esta relación de ejemplos no podíamos dejar de citar al propio Stanislavski que también mostró interés por las prácticas orientales y, de hecho, varios aspectos del yoga fueron introducidos en su sistema.

No obstante, lo que para esta relación de directores fue una influencia, aunque importante, meramente puntual, en Grotowski y, sobre todo en Barba, resultó determinante. Por un lado, para el director polaco la India fue, desde joven, una referencia espiritual permanente y, ya en sus últimas etapas, el budismo-zen o las Danzas Balinesas le sirvieron como materia de análisis concreta en el estudio de las Artes Rituales. Pero, como decíamos, el punto culminante de este influjo lo constituye Barba: no sólo desde un punto de vista teórico, sino guiado principalmente a través de una praxis directa, el director del Odin Teatret encontró en Oriente uno de los ejes sobre los que pivotar sus investigaciones. Como veremos en su capítulo correspondiente, el estudio sistemático de gran parte de los teatros tradicionales de Oriente le permitió, por un lado, confrontar, reconducir y dar solidez al método de entrenamiento que estaba construyendo con sus actores y, por otro lado, hacer de la Antropología Teatral un área de estudio y de investigación específica.

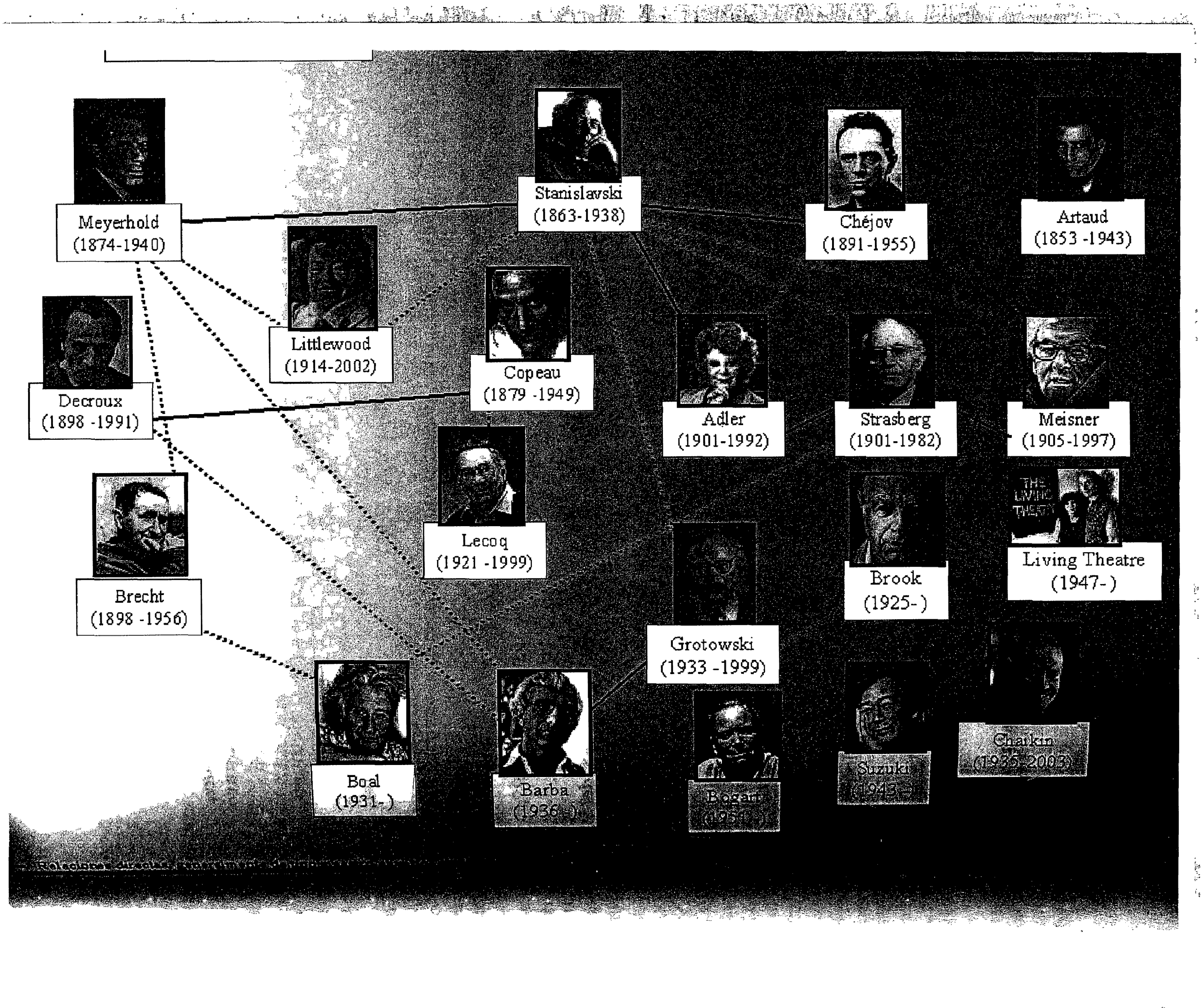
Los maestros del siglo xx en el siglo xxi: una tradición que perdura

Muchos de los maestros del arte del actor del siglo xx han desaparecido y a otros la vida les está llegando a su fin. Su legado vive hoy en sus discípulos, ya sean segundas, terceras o más generaciones, en escuelas de teatro afines o en compañías que, leyendo secretamente sus libros, los acogen como maestros a distancia. Éste es, sin duda, un síntoma de su solidez: el hecho de haber constituido un corpus ético, técnico y estético capaz de ser transmitido a unas generaciones futuras que puedan mantener viva su memoria. Gracias a ello, su legado, lejos de desaparecer con sus fundadores, aún perdura ramificándose, contestándose y adaptándose en infinidad de formas distintas, en el que probablemente es el momento histórico donde mayor diversidad teatral existe. De hecho, en un breve vistazo al panorama teatral de principios del xxi comprobamos que hoy día existen multitud de estructuras que nos permiten seguir el rastro de los maestros del novecientos.

Stanislavski en este sentido es un ejemplo indiscutible. Sus planteamientos, ya sean para ser rechazados o para ser seguidos ciegamente, se han expandido por todo el planeta. La biomecánica de Meyerhold, durante años condenada, vive un proceso permanente de reconstrucción gracias a una tercera generación de alumnos, hoy maestros, que la transmiten por diversos países. La técnica de actuación de Michael Chéjov, por su parte, es la base educativa de varias escuelas de Estados Unidos y de Europa. Lo mismo podríamos decir de Strasberg, Adler o Meisner, que bajo su nombre mantienen diversas escuelas de interpretación en los Estados Unidos, de la misma manera que en Europa no pocas escuelas acogen sus técnicas como base educativa. Por otro lado, el espíritu de Copeau, pionero del teatro francés del novecientos, pervive también en compañías legendarias aún activas como Théâtre du Soleil, bajo la dirección de Ariane Mnocuhkine. Todavía hay más ejemplos. El Mimo Corporal de Decroux ha servido de base para compañías como Théâtre du Movement (Francia) o Theatre de l´Ange Fou (Inglaterra). La influencia de la pedagogía de Lecoq, como ya dijimos, requeriría un capítulo aparte debido a los numerosísimos actores, directores, dramaturgos o compañías que se han educado en su escuela, que aún permanece en activo. El Berliner Ensemble, la mítica compañía de Brecht y Helene Weigel, se mantiene como una institución teatral ya legendaria en Alemania, mientras que el Arte como Vehículo comenzado por Grotowski continúa su andadura en su Workcenter de Pontedera bajo el liderazgo de Thomas Richards. La influencia de Barba, particularmente en los grupos de teatro de América Latina y de Europa, necesitaría de todo un libro para explicarse. Finalmente, el ejemplo de Boal excede a todos los anteriores, al haber constituido una red que opera a lo largo de todo el mundo bajo las premisas del Teatro del Oprimido.

Se trata, obviamente, de una fotografía instantánea, que esconde mucho más de lo que refleja. Ello apunta, no obstante, a que el nuevo teatro del siglo xxi, o al menos una parte de él, puede edificarse, y de hecho ya lo está haciendo, sobre los cimientos del gran legado teórico y práctico que nos han dejado los maestros del siglo xx. Este libro se ha escrito con esta convicción.

Antes de finalizar con la introducción, les dejamos con un mapa genealógico que relaciona entre sí a los diferentes maestros que se recogen en el libro. Resulta útil siempre y cuando quede alejado de tratamientos dogmáticos y se entienda que es una relación de conceptos orientativa y subjetiva, sujeta a debate, y a la espera de ser ampliada y mejorada.


Meyerhold
(1874-1940)
Stanislavski
(1863-1938)
Chéjov
(1891-1955)
Artaud
(1853 -1943)
Littlewood
(1914-2002)
Copeau
(1879 -1949)
Decroux
(1898 -1991)
Adler
(1901-1992)
Strasberg
(1901-1982)
Meisner
(1905-1997)
Lecoq
(1921 -1999)
Brecht
(1898 -1956)
Brook
(1925-)
Living Theatre
(1947-)
Grotowski
(1933 -1999)
Boal
(1931-)
Barba
(1936-)
Bogart
Suzuki
(1943-)
Chaikin
(1935-2003)

Bibliografía

- ASLAN, Odette, *El actor en el siglo XX. Evolución de la técnica. Problema ético,* traducción de Joan Giner, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1979.

- BENEDETTI, Jean, *Stanislavski: his life and art,* Methuen, London, 1999.

- HODGE, Alison (ed.), *Twentieth Century Actor Training,* Routledge, London/New York, 2000.

- INNES, Christopher, *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia,* traducción de Juan José Utrilla, Fondo de Cultura Económica, México DF, 1981.

- INNES, Christopher, *Avant Garde Theatre, 1892-1992,* Routledege, London/New York, 1993.

- OLIVA, César y TORRES MONREAL, Francisco, *Historia básica del arte escénico,* Ediciones Cátedra, Madrid, 2000.

- PAVICE, Patrice, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología,* traducción de Jaume Melendres, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1998.

- SAURA, Jorge (coord.), *Actores y actuación. Antología de textos sobre la interpretación,* 3 vols, Editorial Fundamentos, Madrid, 2006 y 2007.

- SÁNCHEZ, José Antonio (ed.), *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias,* Ediciones Akal, Madrid, 1999.

- SAVARESE, Nicola (Selección y notas), *El teatro más allá del mar. Estudios occidentales sobre el teatro oriental,* traducción de Grupo Editorial Gaceta, México DF, 1992.

- ZARRILLI, Phillip B, *Acting (re)considered. A theorical and practical guide,* Routledge, London/New York, 2002.

- "El arte de la interpretación (I): La teorización y la práctica", *Revista ADE-Teatro* nº87, septiembre-octubre 2001.

- "El arte de la interpretación (II): La formación y la especificidad", *Revista ADE-Teatro* nº92, septiembre-octubre 2002, pp. 120-269.

CAPÍTULO I

STANISLAVSKI Y SU SISTEMA

No hay nada más insensato y dañino para el arte
que el sistema por el sistema mismo

Stanislavski

Biografía artística

KONSTANTIN STANISLAVSKI

Comienzos

Nacido en Moscú en 1863, Stanislavski vivió su infancia en un entorno familiar económicamente próspero que le posibilitó contactar con el mundo del teatro siendo niño. Desde muy joven, incluso en el ámbito no profesional, combinó su labor actoral con la escritura teórica sobre el arte y, particularmente, sobre el teatro. De hecho, uno de sus primeros escritos, titulado *Notas artísticas*, data de 1878 y lo estuvo escribiendo hasta 1892.[6]

El comienzo de la vida profesional de Stanislavski se remonta a 1888 cuando fundó la Sociedad de Arte y Literatura y donde llevó a cabo labores de actor y de director de escena. Las puestas en escena de aquella sociedad estaban marcadamente influenciadas por los principios estéticos de una compañía que Stanislavski había visto en 1885: la compañía alemana de los Meininger.[7] Esta legendaria compañía fue pionera en promover el naturalismo en escena: buscaban ofrecer una imitación de la vida, minuciosa hasta el detalle, con el objetivo de que el espectador tomase por real y verdadero la fábula teatral. Tanto la compañía de los Meininger como Stanislavski después, se hicieron eco de un contexto artístico general donde la corriente naturalista, promovida principalmente por Émile Zola en la literatura, planteaba una renovación de los postulados románticos que se habían caracterizado por la evasión de la realidad.

Por lo que respecta a los primeros trabajos artísticos de Stanislavski, su principal preocupación consistía, precisamente, en organizar los aspectos formales de la puesta en escena de acuerdo con los cánones del naturalismo. La técnica del actor y el proceso interno de éste durante la creación del personaje quedaban, por el momento, lejos de sus intereses específicos. Así lo recuerda él mismo:

> Creía que el camino de la creación iba desde la caracterización exterior,

(6) Para una descripción pormenorizada de la vida de Stanislavski ver: BENEDETTI, Jean, *Stanislavski: his life and art*, Methuen, London, 1999.
(7) Para un análisis más amplio sobre la concepción escénica de los Meininger ver: IGLESIAS SIMÓN, Pablo, "*Dirección escénica y principios estéticos en la compañía de los Meininger*", *ADE-Teatro* nº 100, abril-junio 2004, pp. 177-184.

> hacia el sentimiento interior. Más tarde comprendí que éste era un camino posible, pero que distaba mucho de ser el verdadero.[8]

De manera crucial, esta perspectiva habría de invertirse a lo largo de su andadura en su nueva y, a la postre, definitiva compañía: el Teatro de Arte de Moscú.

El Teatro de Arte de Moscú (TAM)

En 1897, un exitoso crítico y dramaturgo llamado **Nemiróvich-Danchenko**, deslumbrado por las puestas en escena de la Sociedad de Arte y Literatura, se acercó a Stanislavski. Tras congeniar en lo personal y en lo artístico e impulsados por un mismo deseo de renovación teatral, al año siguiente ambos fundaron el TAM. Envueltos por la corriente que promulgaba el naturalismo, su objetivo era dar un giro al teatro ruso hacia un nuevo realismo. Desde un principio quedaron repartidas las responsabilidades. Por un lado, Nemiróvich-Danchenko se ocupó fundamentalmente del área literaria y administrativa, mientras que Stanislavski se hizo cargo de todo lo concerniente a los aspectos artísticos. Esta relación simbiótica entre ambos, que conjugaba la selección de nuevas dramaturgias y la búsqueda de nuevas metodologías que permitiesen llevarlas a escena, así como la fuerte base ética y disciplinaria resultaron claves en todas las aportaciones que el TAM introdujo en el mundo del teatro.

Vladimir Nemiróvich-Danchenko (1858-1943): Dramaturgo, pedagogo y director de teatro ruso, fundador junto a Stanislavski del Teatro de Arte de Moscú en 1898. Autor de *Mi vida en el teatro ruso* (1937).

Como principio ambos perseguían un objetivo radical a la vez que conciso: querían desterrar las convenciones teatrales que arrastraba el teatro de la época y que habían instalado el histrionismo y la artificialidad en la interpretación de los actores. Stanislavski:

> Protestábamos contra las viejas modalidades, contra la *teatralidad*, contra el falso *pathos*, contra la declamación, contra la rutina histriónica, contra las malas puestas en escena, contra los decorados, contra el sis-

(8) STANISLAVSKI, Constantin, *Mi vida en el arte*, Editorial Quetzal, Buenos Aires, 1993 (a).

tema del *primer actor* que echaba a perder el resto del conjunto, contra el régimen de espectáculos, y, sobre todo, contra la nulidad de los repertorios de los teatros de entonces.[9]

En realidad, el proceso de trabajo en las primeras obras del TAM fue una continuación de aquel que Stanislavski desarrolló en la Sociedad de Arte y Literatura. Se buscaba cada vez un mayor realismo, pero en los inicios esa búsqueda se centraba sólo en la forma exterior de la puesta en escena. Sin embargo, en una transformación que sería revolucionaria para el devenir del arte de la interpretación, paulatinamente el trabajo fue sustentándose en un análisis más profundo del mundo interior de los personajes.[10] Al respecto, la aportación de los nuevos dramaturgos realistas rusos, herederos de un naturalismo cada vez más expandido, resultó capital. De todos ellos no podríamos dejar de citar la influencia de **Antón Chéjov**, ya que sus obras, como decía Stanislavski, proponen un lenguaje que se fundamenta en "lo que no se transmite con las palabras, en lo que está oculto detrás, en las pausas, en las miradas de los actores, en la irradiación de los sentimientos interiores".[11]

Antón Pávlovich Chéjov (1860-1904): Escritor y dramaturgo ruso. Autor, entre otras, de las siguientes obras de teatro: *Ivanov* (1887), *El oso* (1888), *La gaviota* (1896), *Tío Vania* (1899-1900), *Las tres hermanas* (1901) y *El jardín de los cerezos* (1904). La mayoría de sus obras de teatro fueron puestas en escena por el Teatro de Arte de Moscú. Autor también de numerosos relatos cortos y cuentos como *Intrigas*, *Luces*, *Mi vida*, *La dama del perrito* o *Campesinos*.

El éxito cosechado en las primeras puestas en escena, particularmente aquellas de las obras de Chéjov: *La gaviota* (1898), *El Tío Vania* (1899) o *Las tres hermanas* (1901) y *El jardín de los cerezos* (1904), permitió dar continuidad al proyecto del TAM. Haciendo frente a no pocas dificultades económicas, en breve tiempo habían logrado consolidar un nuevo teatro, un realismo escénico de una factura innovadora, tanto en la puesta en escena como la interpretación de los actores.

A pesar de ello, Stanislavski, investigador contumaz, empezó a buscar nuevos territorios donde poder seguir evolucionando su trabajo artístico lejos del marco naturalista. Siguiendo este ímpetu renovador, en 1905 creó el llamado Teatro-Estudio. Se trataba

(9) STANISLAVSKI, C., 1993 (a), o.c., p. 196.
(10) Este cambio hacia un análisis interior más profundo de los personajes se integra en lo que Stanislavski denominó *La línea de la intuición y del sentimiento*. Stanislavski dedica un capítulo entero a la descripción de esta línea estética y conceptual en STANISLAVSKI, C., 1993(a), o.c., pp. 229-235.
(11) STANISLAVSKI, C., (2003), o.c., p. 133.

de una estructura de investigación que tenía su sede dentro del propio TAM y cuyo fin era sumamente claro: había que buscar nuevas formas teatrales a un realismo que parecía agotarse ante unos tiempos que traían nuevas propuestas artísticas. El Teatro-Estudio no lo dirigió él, sino un ex-alumno suyo inquieto por indagar nuevos lenguajes teatrales y que aparecerá a menudo en las páginas de este libro: Meyerhold. Stanislavski se refería a este nuevo proyecto en estos términos:

> El "credo" del nuevo estudio, en pocas palabras, se reducía a que el realismo y el costumbrismo se daban por fenecidos, y que había llegado el tiempo de lo irreal al escenario. No había que presentar la vida tal cual transcurría, sino como la presentimos confusamente en nuestras ensoñaciones visiones y en momentos de elevación suprema.[12]

Con este mismo fin, Stanislavski empezó a poner en escena obras de dramaturgos simbolistas, entre ellas varios de los dramas más representativos de **Maurice Maeterlinck**. Las coordenadas en las que la corriente simbolista situaba al actor, donde el significado reside en el plano de lo no explícito, resultó un acicate decisivo en la evolución de su incipiente sistema de interpretación. Como él mismo precisa, la obras simbolistas le obligaron a profundizar y a reformular su metodología para poder "penetrar firmemente en el personaje" y "atrapar su contenido espiritual".

Precisamente, dentro de este contexto de renovación, cuando las fórmulas que sustentaron los inicios del TAM parecían haberse agotado, Stanislavski empezó a redactar los primeros esbozos dirigidos a establecer su sistema. Fue precisamente en 1909, en el manuscrito que dedicó a la puesta en escena de *Un mes en la aldea* de Turguéniev cuando utilizó por primera vez el término "sistema" para definir la metodología que había elaborado. El director ruso comenzaba a estructurar decididamente una manera de trabajar que incidía en la creación interna del actor y donde los aspectos emocionales cobraron paulatinamente mayor relevancia.

Maurice Maeterlinck (1892-1949): Escritor belga, Premio Nobel de literatura en 1911 y uno de los referentes de la corriente simbolista. Autor, entre otras obras, de los dramas *La intrusa* (1890), *Los ciegos* (1890), *Pelléas y Melisande* (1892) y *El pájaro azul* (1908).

(12) STANISLAVSKI, C., 1993 (a), o.c., p. 298.

En los años sucesivos Stanislavski readaptó de forma continua su sistema. A ello contribuyeron, no cabe duda, los diferentes Estudios surgidos del TAM que se fueron sucediendo: al Teatro-Estudio de 1905 le siguieron el Primer Estudio (1912) dirigido por Sulershitski, el Segundo Estudio (1916) a cargo de Mchediélov, y el Tercer Estudio (1920) bajo la dirección de Vajtángov.[13] En 1918, el propio Stanislavski empezó a dirigir otro estudio al margen del TAM: el Estudio de Ópera del Teatro Bolshói de Moscú.[14] Mediante el trabajo en dicho estudio, así como en las sucesivas colaboraciones realizadas en el Teatro de Ópera, Stanislavski trató de romper con los convencionalismos que dominaban este arte. Buscó reorientar a los cantantes hacia una vivencia más profunda del personaje a través del trabajo sobre la música, la plasticidad de los movimientos y, particularmente, sobre la voz y la palabra. Las nuevas exigencias creadas en la formación de los cantantes de ópera repercutieron decisivamente en la elaboración del sistema, donde Stanislavski fue incluyendo progresivamente mayores elementos en relación con la voz y el movimiento.

La estancia en Estados Unidos

Debido a la convulsa situación económica, social y política derivada de la Revolución Rusa, en 1922 el elenco artístico del TAM se dividió en dos: una parte se quedó en Moscú con Nemiróvich-Danchenko y otra realizó una gira por Europa y Estados Unidos de la mano de Stanislavski. El éxito cosechado durante esta gira, particularmente en Estados Unidos, sembró la gran influencia de Stanislavski en el posterior teatro nortemericano. Una influencia que desde ahí habría de expandirse también en Europa.

Gran parte de la responsabilidad de que el influjo del teatro de Stanislavski se propagase por Estados Unidos fue de **Richard Boleslavsky** y Maria Ouspenskaia, actor y actriz que acompañaron al director ruso durante su gira norteamericana. Cuando el maestro ruso y su compañía regresaron a Moscú, ambos permanecieron en Estados Unidos y mantuvieron una labor constante en la formación de nuevos actores norteamericanos. Gracias a esta labor pedagógica, las nociones del sistema creado por Stanislavski comenzaron a expandirse por el territorio norteamericano.

Richard Boleslavsky (1889-1937): Actor y director de cine de origen polaco que trabajó y estudió en el Teatro de Arte de Moscú bajo las directrices de Stanislavski. Fundó en 1923, en Nueva York, junto a Maria Ouspenskaia la compañía *The American Laboratory Theatre*. La labor pedagógica de Boleslavsky y Ouspenskaia resultó crucial en el surgimiento de un nuevo realismo en el teatro norteamericano que abanderó la compañía Group Theatre. Autor de *La formación del actor. Las seis primeras lecciones* (1933).

(13) Hubo un *Cuarto Estudio* creado en 1921 que posteriormente tomó el nombre de *Teatro Realista*.
(14) El *Teatro Bolshói* fue, junto con el TAM, el teatro más importante de Moscú de la época.

Como ya dijimos, por aquella época el Sistema aún no había incorporado definitivamente la noción de la acción física y se basaba, principalmente, en aspectos psicológicos. Debido a esta circunstancia, muchas de las corrientes que surgieron de esta versión del sistema en Estados Unidos, particularmente aquella que finalmente desembocó en el Actors Studio,[15] se fundamentaron en los aspectos emocionales del trabajo actoral. Paradójicamente, a partir de su vuelta a Rusia en 1924, Stanislavski reformuló sus teorías, desviando paulatinamente el eje de su sistema hacia las acciones físicas. A esta paradoja volveremos en el capítulo IV, para ahondar en ella. De momento, continuamos recorriendo la vida del director ruso.

El último Stanislavski: la importancia de la acción física

Una vez en Rusia tras la aventura norteamericana, el maestro ruso continuó trabajando en el TAM, fundamentalmente como director de escena.[16] A medida que avanzaba en sus investigaciones comenzaba a cuestionarse el trabajo directo sobre la emoción que hasta entonces había sido central. Esto se debía, principalmente, a que la esfera de las emociones no se prestaba al control y a la reproducibilidad que Stanislavski deseaba para su sistema. En busca de una forma más tangible y objetiva de construir la organicidad del actor, la acción física empezó a relegar a la emoción en el proceso de la construcción del personaje.

Si bien anteriormente había exigido al actor que acumulara los sentimientos y que actuara bajo la influencia de éstos, ahora insinuaba que la acción no sólo debía ser el final sino el comienzo: a través de la acción física el actor debía realizar el estudio profundo de toda la obra y de su propio estado espiritual en ella. Ello desembocó en el denominado Método de las Acciones Físicas que trató de desarrollar tanto en el Estudio de Ópera y Arte Dramático que creó en 1935, como en sus últimas puestas en escena.

(15) Ver capítulo IV, pp. 176-177.
(16) La carrera como actor de Stanislavski finalizó en 1928.

Precisamente en agosto de 1938, cuando se encontraba preparando el *Tartufo* de Molière, obra con la que quería plasmar y transmitir esta nueva metodología, Stanislavski murió sin haber podido completar aquello que persiguió toda su vida. Esto es: la consecución de un sistema para que el actor fuese capaz de encarnar a sus personajes con la máxima veracidad posible.

El análisis de la técnica desarrollada por Stanislavski que se presenta en el apartado *"La técnica"*, al tomar como referencia la última etapa del maestro ruso, plasma este postrero y a la vez crucial giro en sus investigaciones. Como veremos en todo este recorrido, es la acción física, más que la emoción o el sentimiento, la que constituye el elemento que guía el proceso de entrenamiento y de construcción del personaje.

La estructuración del Sistema

Aún teniendo presente que el Sistema de Stanislavski es una obra inacabada, siguiendo los escritos que él mismo dejó, se puede decir que el director ruso dividía en dos partes su sistema: el trabajo del actor sobre sí mismo y el trabajo del actor sobre su papel.[17] Describámoslas brevemente, antes de desarrollarlas con más profundidad en el apartado de *"La técnica"*.

1-. El trabajo del actor sobre sí mismo

El trabajo del actor sobre sí mismo hace referencia a la preparación tanto del aparato interno como externo del actor antes de la elaboración de un personaje. Este trabajo tiene, a su vez, dos partes bien diferenciadas: el trabajo sobre la vivencia y el trabajo sobre la encarnación.

- *El trabajo sobre la vivencia:* La vivencia se refiere a la psicotécnica del proceso interno del actor.
- El trabajo sobre la encarnación: La encarnación recoge los elementos de la técnica exterior como el cuerpo, la voz, el tempo-ritmo y la caracterización.

(17) El programa del *Estudio de Ópera y Arte Dramático* de 1935 dedicaba los dos primeros años al trabajo del actor sobre sí mismo, y los dos años restantes al trabajo sobre el papel. Ver: *Escenificación del programa de Estudio de Ópera y Arte Dramático.* En: STANISLAVSKI, Constantin, *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*, Editorial Quetzal, Buenos Aires, 1979, pp. 396-450.

Esta división responde a razones pedagógicas, como veremos; en la práctica ambas etapas se intercalaban, tanto en el proceso de la formación del actor novel como en la construcción del personaje por parte de los actores profesionales.

2-. El trabajo del actor sobre su papel

El trabajo del actor sobre su papel analiza todos los elementos necesarios para la construcción de personajes concretos. En la última etapa de su vida Stanislavski orientó el análisis de la obra y del personaje en función del denominado Método de las Acciones Físicas. Utilizando como guía y como herramienta de análisis la acción física, este último método de Stanislavski, a su vez, ordenaba cronológicamente muchos de los elementos correspondientes al trabajo del actor sobre sí mismo.

Las publicaciones de Stanislavski

A costa de ser redundantes es preciso dejar claro que, debido a que Stanislavski no llegó a estructurar definitivamente su sistema, no existe publicación que lo describa de forma completa. De hecho, el legado escrito del maestro ruso consta tan sólo de dos publicaciones revisadas por él mismo como son *Mi vida en el arte* y *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia.* El primero de ellos es una obra autobiográfica publicada en 1924 en Estados Unidos, que tiene una versión posterior ampliada por Stanislavski y publicada en Rusia. El segundo libro, publicado en 1938 en Rusia, corresponde tan sólo a la primera parte de un volumen más amplio que Stanislavski pretendía dedicar al trabajo del actor sobre sí mismo y abarca tan sólo los aspectos relativos al trabajo sobre la vivencia. Existe una versión anterior de este mismo libro, publicada en 1936 en Estados Unidos, con el título *An actor prepares* a partir de un material proporcionado por Stanislavski, pero recortado y traducido por Elizabeth Reynolds Hapgood, por lo que difiere en varios aspectos en comparación a la edición rusa.[18]

El resto de los escritos de Stanislavski no llegaron a publicarse mientras permaneció en vida y, por tanto, carecen del visto

(18) Para un análisis comparativo entre ambas versiones ver: CARNICKE, Sharon Marie, "*An actor prepares / Rabota aktera nad soboi: A comparison of the English with the Russian Stanislavsky*", *Theatre Journal*, December 1984, pp. 481-494.

bueno del autor, de manera que han sido publicados bajo el formato y la estructuración que cada editor ha creído conveniente. Por eso, los documentos que pretendían abarcar la segunda parte del trabajo del actor sobre sí mismo, aquella que profundizaba en los aspectos relativos a la encarnación, se han publicado en diferentes versiones. En Rusia, el libro apareció con el título *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación* en 1948, mientras que en Estados Unidos se publicó como *La construcción del personaje* en 1949. Esta última fecha de publicación resulta importante para entender, al menos parcialmente, las causas por las cuales la mayoría de las derivaciones norteamericanas del Sistema de Stanislavski se centraron en los aspectos emocionales, ya que, durante casi quince años *An actor prepares* se concibió como la totalidad del Sistema cuando, en realidad, sólo abarcaba una parte.

Existe, además, otra publicación que incluye los documentos que Stanislavski dedicó al trabajo sobre papeles concretos y de donde se extrae el denominado Método de las Acciones Físicas. Se trata de tres escritos de Stanislavski pertenecientes a diferentes épocas: *La desgracia de tener ingenio* (1916-1920), *Otelo* (1930-1933) y *El inspector* (1936-1937). Existe una edición rusa que recoge estos tres capítulos bajo el título *El trabajo del actor sobre su papel* publicada en 1957 y una versión norteamericana publicada por primera vez en 1961 como *Creating a role*. Además de los libros mencionados, existen otra serie de escritos de diferente índole en forma de correspondencia, artículos, fragmentos de diarios, discursos o conferencias que permiten completar las teorías de Stanislavski.[19]

Nosotros, siguiendo las publicaciones de Stanislavski, analizaremos el trabajo sobre la vivencia en primer lugar, el trabajo sobre la encarnación en segundo, y, finalmente, el Método de las Acciones Físicas.

(19) Para una descripción más detallada de la historia y las circunstancias de las publicaciones de Stanislavski, así como para una comparación general entre las versiones norteamericanas y rusas ver: *The publication maze*. En: CARNICKE, Sharon Marie, *"Stanislavski in focus"*, *Harwood academic publishers*, Los Angeles, 1998, pp. 71-104.

La Técnica

EL TRABAJO SOBRE LA VIVENCIA

El arte de la vivencia

Para Stanislavski el arte del actor es, ante todo, el arte de la vivencia. Esto significa que, según el maestro ruso, la primera condición para que el oficio de la interpretación pueda considerarse arte es que el actor tiene que ser capaz de vivir verazmente el personaje. Pero... ¿qué significa vivir verazmente? Dejemos que sea el propio Stanislavski el que nos responda a través de su personaje literario, Tortsov:[20]

> [Vivir verazmente] significa que en las condiciones de la vida del papel y en plena analogía con la vida de éste, se debe pensar, querer, esforzarse, actuar de modo correcto, lógico, armónico, humano. En cuanto el actor logra esto, se aproxima al personaje y empieza a sentir al unísono con él.[21]

Es decir, el actor debe comprender en cuerpo, emoción y pensamiento el comportamiento del personaje con una profundidad tal para que, a los ojos del espectador, éste aparezca con la verosimilitud que gobierna la naturaleza orgánica de la vida.

En realidad, esta idea ya estaba presente, al menos de forma implícita, en el tipo de interpretación de los actores naturalistas previos (aquellos que trabajaron en la compañía de los Meininger o bajo las órdenes de André Antoine, por ejemplo). La verdadera aportación que hace Stanislavski a este respecto, revolucionaria por otra parte, es que para conseguir este objetivo, además de inspiración se necesita una técnica bien elaborada. Por eso dice el maestro ruso que esta primera parte del sistema dedicada a la vivencia, que vamos a abordar en las siguientes páginas, tiene como objetivo "fomentar la creación subconsciente de la naturaleza a través de la psicotécnica consciente del artista". Es decir, durante este periodo se intenta proveer al actor de una serie de herramientas objetivas (conscientes) para que desarrolle su labor creativa de la vivencia (ligada al subconsciente).

(20) Tortsov es el profesor de interpretación protagonista de los libros de Stanislavski, a través del cual habla el propio autor.
(21) STANISLAVSKI, C., (2003), o.c., pp. 31-32.

Animamos al lector a tener presente este objetivo primordial a lo largo de la lectura de este apartado dedicado al "trabajo sobre la vivencia" y evitar así que se pierda ante la avalancha de técnicas que vienen a continuación. Todas tienen el mismo fin: facilitar que el actor viva verazmente el personaje encima del escenario.

Las circunstancias dadas y el *si* mágico

En el teatro de Stanislavski el trabajo creativo del actor está inseparablemente ligado al del autor. El texto y la idea del autor son el patrón sobre el cual se contrasta si la actuación del actor resulta o no veraz. Por eso, para que las acciones del actor sean lógicas y coherentes de acuerdo con el planteamiento del texto, una de las premisas es conocer las circunstancias dadas de la obra, que el maestro ruso las define así:

> La fábula de la obra, sus hechos, la época, el tiempo y el lugar de la acción, las condiciones de vida, nuestra idea de la obra como actores y directores, lo que agregamos de nosótros mismos, la puesta en escena, los decorados y trajes, la utilería, la iluminación, los ruidos y sonidos, y todo lo de más que los actores deben tener en cuenta durante su creación.[22]

El si mágico: Técnica desarrollada por Stanislavski para iniciar la creación en el actor, mediante la cual el actor se pregunta: ¿Qué es lo que haría yo en las circunstancias dadas en las que se encuentra el personaje? La pregunta se responde con un verbo que describe una acción, la cual es ejecutada en escena con máxima verosimilitud.

La acción, por lo tanto, vendrá determinada en función de cómo se definan las circunstancias dadas del personaje y de la obra. Dependiendo de cuál sea la época histórica en la que se desarrolla la obra, de la edad del personaje, de las circunstancias de su pasado, de quién se encuentre a su lado o en su pensamiento, de dónde se encuentre en un preciso momento... (la etcétera puede ser infinita), así habrá de mostrar el actor el comportamiento del personaje.

El desarrollo práctico de las circunstancias dadas se articula a través de la siguiente hipótesis: "¿Qué haría yo y cómo me comportaría si estuviera en las circunstancias dadas del personaje?". La respuesta activa en escena a esta suposición es lo que

(22) STANISLAVSKI, C., (2003), o.c., p. 67.

Stanislavski llama el ***si* mágico**. A través de la puesta en acción del *si* mágico el actor matiza y profundiza las acciones dotándolas de una justificación y de un sentido concreto. Esto es, según cuáles sean las circunstancias dadas, las acciones tendrán una determinada forma exterior (aquello que el espectador ve) y se suscitará la correspondiente vivencia interior (aquello que el actor vive).

Para que la vivencia pueda darse a través del *si* mágico se hace necesaria una premisa indispensable: la fe (entendida como capacidad de creer). El actor debe creer en la posibilidad *real* de las estas circunstancias como si le fueran propias. De esta manera, si se responde mediante acciones y no se fuerza el sentimiento, en el interior del actor surgirá la vivencia progresivamente. Tortsov-Stanislavski se lo resume así a sus alumnos:

> En la práctica es esto lo que deben hacer: ante todo imaginar, cada cual a su manera, las "circunstancias dadas" tomadas de la obra, del plan del director y de su propia concepción. Todo este material proporciona una imagen general de la vida del personaje encarnado en las circunstancias que lo rodean. Es indispensable creer en la posibilidad real de esa vida; hay que acostumbrarse a ella hasta tal punto que uno se sienta ligado a esta vida ajena. Si lo logran, en su interior surgirá espontáneamente la autenticidad de las pasiones o la verosimilitud de los sentimientos.[23]

La imaginación

El trabajo sobre las circunstancias dadas y el *si* mágico revela una de las características principales que un actor debe poseer: la imaginación. Sólo mediante la imaginación el actor puede convertir en arte la ficción de la obra:

> No hay en la escena "sucesos" verdaderos, reales; la realidad no es el arte. Éste es, por su naturaleza misma, un producto de la imaginación, como debe serlo en primer término la obra del autor. La tarea del actor y de su técnica consiste en transformar la ficción de la obra en el acontecimiento artístico de la escena. En este proceso desempeña un importante papel nuestra imaginación.[24]

(23) STANISLAVSKI, C., (2003), o.c., pp. 67-68.
(24) STANISLAVSKI, C., (2003), o.c., p. 73.

En este contexto la imaginación del actor cumple, al menos, tres funciones.

1-. Completar y enriquecer las circunstancias dadas por el autor

La imaginación ayuda a completar y enriquecer las circunstancias dadas en las que el autor sitúa la obra. Es decir, para profundizar en las circunstancias dadas que rodean a su personaje, el actor debe matizar las circunstancias de la obra o añadir nuevas circunstancias, siempre y cuando éstas no sean evidentes en la obra. De esta manera, extrayendo las circunstancias del texto y completándolas con las que surjan de su propia imaginación, el actor establece todas las circunstancias que determinan la actuación de su personaje.

2-. Desarrollar la actuación desde la individualidad del actor

El hecho de que el actor complete la obra del autor con material que pertenece a su propio imaginario permite que su actuación mantenga un componente personal intransferible. Aquí nos encontramos un concepto clave en la visión de Stanislavski sobre el arte del actor: el actor es artista y no un mero vehículo que conecta el autor con el espectador porque vuelca sobre el personaje elementos personales e intransferibles de su individualidad.

3-. Crear visualizaciones interiores

Otra de las funciones más importantes de la imaginación es la creación de una línea ininterrumpida de visualizaciones en relación con las circunstancias dadas. Es decir, el actor compone en su imaginación una película interna que ilustra para él las circunstancias en las que vive el personaje.[25] Estas visualizaciones, si se han compuesto de modo lógico y coherente en relación con el texto, sirven de base y de estímulo para que el actor pueda crear en sí mismo el estado de ánimo y las acciones que corresponden

(25) A pesar de que se utiliza el término visualizaciones, esta película interna que ilustra las circunstancias dadas incluye, además del sentido de la vista, el olfato, el oído, el tacto y el gusto.

al personaje. Una estrategia para dotar de lógica y coherencia y orientar de forma objetiva la elaboración de estas visualizaciones es formularse las siguientes preguntas: *¿Por qué se hace?, ¿para qué se hace?, ¿cuándo se hace?, ¿dónde se hace?* y *¿cómo se hace?* La respuesta activa a estas preguntas permite concretar y matizar las circunstancias dadas que vive el personaje, de tal forma que toda acción adquiere una justificación, un fundamento interior que viene sustentado por la imaginación.[26]

Parte fundamental en el trabajo de Stanislavski, la imaginación fue posteriormente una de las piedras angulares de uno de sus alumnos más brillantes, Michael Chéjov, al que dedicaremos el capítulo III (ver recuadro **Michael Chéjov**).

Michael Chéjov

Imaginación y concentración

[...] Lo que debe elaborarse en el escenario y mostrarse al público es la vida interior de las imágenes, no los personales e insignificantes recursos de la experiencia del actor. Esa vida es rica y reveladora para el público y para el propio actor. [...] Cuanto más desarrolla el artista su capacidad de imaginar, más se convence de que hay algo en este proceso que, en cierto modo, se asemeja al proceso del pensamiento lógico. Comprueba que, cada vez más, sus imágenes siguen una cierta regularidad interna, aunque siguen siendo libres y flexibles. Se convierten según las palabras de Goethe, en "fantasía exacta".
Para el actor tiene gran importancia desarrollar una especie de "instinto", que le indicará cuándo desviarse de la "lógica" correcta de sus imágenes. Limitarse a pensar y razonar no le servirá de ayuda: el principio que cuenta a este respecto es el sentido de la verdad.

Sobre la técnica de actuación, 1998

CHÉJOV, Michael. *Sobre la técnica de actuación,* traducción de Antonio Fernández Lera, Alba Editorial, Barcelona, 1999, p. 69.

(26) Al respecto, Stanislavski propone un ejercicio donde un alumno debe recrear la vida de un roble. El maestro ruso guía al alumno tratando de definir detalladamente dónde se sitúa (en una elevada planicie de los Alpes, por ejemplo), cuándo ocurre la vivencia (en la Edad Media), el por qué de su existencia (su presencia protege el salto de agua que provee del agua necesaria a los rebaños de un castillo) y para qué (sirve de atalaya para vigilar al enemigo). Para crear la vivencia del árbol dentro de sí, el alumno recrea a través de su imaginación todas las circunstancias que rodean a ese roble en particular. Stanislavski propone de forma intencionada el ejemplo de un elemento inmóvil (un árbol) para demostrar que en todo momento el actor debe tener un fundamento interior sustentado en la imaginación que justifique sus acciones. Ver: STANISLAVSKI, C. (2003), o.c., pp. 90-92. Como se expone más adelante, la imaginación resulta de gran importancia también en la visualización del subtexto.

La atención en escena

La concentración fue uno de los elementos que Stanislavski investigó en busca de obtener el estado creador óptimo del actor antes de salir a escena.[27] Pero además de una premisa para salir en buenas condiciones al escenario, la concentración es también un elemento que se debe trabajar de forma activa durante la acción escénica, siempre con un mismo objetivo: que el actor se concentre de forma exclusiva en vivir verazmente su personaje. En términos prácticos, Stanislavski habla de dirigir la atención exclusivamente a la acción y olvidarse del público. Es decir, la relación con el público se establece de forma indirecta a través de lo que acontece en escena.

En su discurso pedagógico se distinguen dos tipos de atención escénica: la atención exterior y la atención interior.

1-. La atención exterior

La atención exterior define la atención que el actor dirige a los objetos que lo rodean en escena. Para desarrollar este tipo de atención, Stanislavski propone unos ejercicios conocidos como los "círculos de atención". Dicho entrenamiento consiste en focalizar la atención en círculos imaginarios que incluyen los diferentes objetos escenográficos que rodean al actor, de manera que éste sea capaz de captar hasta el mínimo detalle de los mismos. En un entrenamiento progresivo, el actor debe aprender a concentrarse en círculos cada vez mayores. Se definen así en función del tamaño de la circunferencia, los círculos pequeños, medianos y grandes. La evolución en el trabajo sobre los círculos de atención llevó a Stanislavski a incluirlos en la propia acción, de manera que la atención sobre los elementos exteriores (los objetos y el resto de los personajes) venía dado por el propio desarrollo de la acción, que obligaba a dirigir la atención sobre un elemento u otro.

2-. La atención interna

La atención interna está dirigida al proceso de la vivencia interior. Para ello el actor debe concentrarse en la película de

(27) Para una descripción más detallada de la investigación sobre el estado creador del actor ver: STANISLAVSKI, C., 1993 (a), o.c., pp. 309-321.

visualizaciones que hemos mencionado anteriormente. Solamente manteniendo la atención sobre esta película interna de visualizaciones puede el actor reaccionar a ella y desarrollar la vivencia correspondiente del personaje.

El desarrollo de la atención escénica, tanto exterior como interior, permite que el actor mantenga la concentración de toda su "naturaleza espiritual, mental y física" en la encarnación del personaje y, como consecuencia, el actor alcanza la llamada **soledad en público**. La puesta en escena que se deriva de este procedimiento lleva a la construcción de la famosa **cuarta pared**, a través de la cual el público observa la obra como un testigo presencial al que no se alude de forma directa.

Por otro lado, la atención cumple también una función fuera del proceso escénico. Stanislavski consideraba que el actor debía ser un observador atento en la vida real, ya que es precisamente a partir de los momentos vividos que el actor crea el material para la recreación de los personajes. Como veremos más adelante, la observación meticulosa de los acontecimientos que ocurren en la vida real permite al actor desarrollar la memoria emocional, otra de las técnicas más célebres del maestro ruso.

> **Soledad en público:** Término empleado por Stanislavski para definir un estado en el que el actor desarrolla su acción escénica de forma que no es consciente de la presencia del público.

> **Cuarta pared:** Término acuñado por André Antoine para definir la pared imaginaria que divide el escenario del público. Las puestas en escena realistas y naturalistas llevan a un extremo esta separación, de forma que el espectador asiste a una acción que supuestamente acontece al margen de él.

La relajación muscular

Stanislavski:

> En toda labor creadora hay que empezar relajando los músculos. [28]

Como puede intuirse, la tensión excesiva, bien sea en el cuerpo, en el gesto o en las cuerdas vocales, impide la vivencia interna y

(28) STANISLAVSKI, C., (2003), o.c., p. 341.

su expresión exterior. El maestro ruso habla de la necesidad de relajar aquellos grupos musculares que se hallan innecesariamente en tensión antes de comenzar cualquier actividad creadora, de manera que sólo se utilicen aquellos músculos que son imprescindibles en la acción. En un principio, la relajación debe controlarse conscientemente, sin embargo, a través del entrenamiento el actor aprende a relajar los músculos de forma automática y espontánea.

Los ejercicios de Stanislavski dedicados a la relajación muscular constan de tres fases:

1-. La detección de la tensión superflua mediante la autoexploración o la exploración asistida desde el exterior.

2-. La liberación mecánica de la tensión necesaria mediante el control (la relajación propiamente dicha).

3-. La justificación de la postura.

Esta última idea de la justificación permite anclar la relajación muscular dentro del proceso de la vivencia sobre el escenario. En este sentido, para que cada acción pueda liberarse de toda tensión innecesaria, ésta debe basarse en las circunstancias dadas y el si mágico. De esta manera, una posición deja de ser una mera pose vacía para convertirse en una acción que tiene un objetivo activo. Stanislavski nos ofrece un ejemplo a través de uno de sus alumnos literarios:

> Supongamos que levanto las manos sobre mi cabeza y me digo: "Si estuviera de pie en esta posición, y sobre mí, en una rama alta, colgara un melocotón, ¿cómo debería actuar y qué haría para alcanzarlo?". Es suficiente creer en esta ficción, para que inmediatamente una pose sin vida se convierta en una acción real, con un verdadero objetivo: alcanzar el melocotón. Basta sentir la verdad del acto, y en seguida la naturaleza misma ofrece su ayuda: la tensión superflua se atenúa, la necesaria se afirma, y todo esto transcurre sin intervención técnica consciente.[29]

(29) STANISLAVSKI, C., (2003), o.c., p. 143.

Unidades y tareas

El maestro ruso consideraba de gran importancia dividir la obra en unidades para que el estudio del papel fuese más eficiente. Esta división de la obra y del papel no corresponde a la estructura formal planteada por el autor en actos y escenas, sino a la fragmentación que el actor realiza atendiendo a las diferentes acciones y objetivos que persigue el personaje. De esta forma, cada unidad (cada parte dividida del papel) engendra una **tarea,**[30] es decir, un objetivo que el personaje debe alcanzar mediante la acción. Aquí se esconde una de las claves que Stanislavski repite continuamente: toda acción tiene una justificación, es decir, viene impulsada para conseguir un objetivo concreto.

Tarea: Término empleado por Stanislavski que hace referencia a la acción que realiza el personaje para conseguir un objetivo. Según Stanislavski toda tarea debe extraerse del estudio de las circunstancias dadas de la obra y debe definirse con un verbo, como algo que el personaje quiere hacer. En consecuencia, el concepto de tarea lleva al actor a desarrollar su interpretación en términos de acción, y no sólo en términos puramente emocionales o de pensamiento.

Las tareas deben estar relacionadas con la obra y la esencia interior del papel, y, además, deben ser tareas atractivas, cercanas y realizables que estimulen la creatividad y la fe del actor como ser humano.[31] La búsqueda de una analogía entre las tareas que resultan útiles para el actor y aquellas que corresponden al personaje, permite que el personaje se vaya construyendo a partir de las acciones propias del actor y que su actuación pueda ser "más viva y auténtica".

Técnicamente, la tarea debe definirse a través de la pregunta "Quiero hacer... ¿qué?", que debe responderse con un verbo que describa una acción concreta. De esta forma, la construcción del personaje reside en tareas que el actor realiza mediante la acción "de un modo auténtico y coherente". Este énfasis en la acción como epicentro de la vivencia será posteriormente trasladado al Método de las

(30) Generalmente se suele emplear la palabra objetivo para traducir este término. Sin embargo, siguiendo la traducción de Jorge Saura (STANISLAVSKI, C., 2003, o.c.) utilizaremos el término *tarea*, entendiendo que *tarea* es la traducción literal de la palabra rusa utilizada por Stanislavski, y que, además, *tarea* sugiere, a diferencia de *objetivo*, la realización de un proceso activo.

(31) Al respecto, Stanislavski plantea 8 características principales que deben cumplir las tareas: 1. Deben estar relacionadas con la obra. 2. Tareas del actor mismo como ser humano, análogas a las del personaje. 3. Las tareas creadoras y artísticas. 4. Tareas vivas auténticas, activas, humanas que impulsen el papel hacia delante. 5. Tareas creíbles para el actor, sus compañeros y el espectador. 6. Tareas atractivas que emocionen capaces de estimular el proceso real de vivencia. 7. Tareas precisas relacionadas de forma precisa con la esencia de la obra. 8. Tareas con contenido que respondan a la esencia del papel. A las tareas que cumplen dichas características Stanislavski las denomina *tareas creadoras*. Ver: STANISLAVSKI, C., (2003), o.c., pp. 160-161.

Supertarea: Término de Stanislavski que define el fin principal, fundamental, universal de la obra que atrae hacia sí todas las tareas sin excepción, que moviliza las fuerzas psíquicas y los elementos sensoriales del personaje.

Acción transversal: Según Stanislavski, la tendencia activa del personaje que, atravesando toda la obra, se dirige a la realización de la supertarea y que reúne los sentimientos e ideas del personaje.

Acciones Físicas, entendiendo siempre que, según Stanislavski, "en toda tarea física y en toda tarea psicológica hay mucho de lo uno y de lo otro".[32]

Por otra parte, a la hora de abordar la construcción del personaje, Stanislavski recomendaba progresar el análisis sobre las unidades y las tareas comenzando desde los fragmentos mayores, aquellos que resulten indispensables para el desarrollo de la obra, hasta llegar al estudio de unidades cada vez más pequeñas. En última instancia, sin embargo, todas ellas debían englobarse en lo que el maestro ruso denominó **supertarea**, verdadera brújula que guía al personaje a lo largo de toda la obra. De la misma forma que una tarea lleva asociada su correspondiente acción, la supertarea justifica la tendencia activa del personaje a lo largo de toda la obra, es decir, la **acción transversal**. Tortsov-Stanislavski nos muestra la importancia de la definición de la supertarea en la construcción del personaje de acuerdo con las premisas del autor:

> Yo hacía el papel de Argan en *El enfermo imaginario*, de Molière. Al principio abordamos la obra de un modo muy elemental, definiendo su propósito con estas palabras: "Quiero estar enfermo". Pero cuanto más esfuerzo ponía y cuanto mayor era mi éxito, más se convertía la alegre comedia satírica en tragedia de la enfermedad, en patología. Pronto comprendimos nuestro error y cambiamos por "Quiero que me crean enfermo". Entonces el lado cómico pasó a primer plano y se preparó el terreno para mostrar cómo los necios son explotados por los charlatanes del mundo de la medicina a los cuales quiso ridiculizar Molière, y la tragedia se convirtió en alegre comedia.[33]

Fe y sentido de la verdad

Dos características fundamentales que debía adquirir el actor de Stanislavski eran la fe (a la que nos hemos referido previamente en el apartado de la imaginación) y el sentido de la verdad. Él mismo nos explica la relación que hay entre ellas:

(32) Stanislavski, C., (2003), o.c., p.161.
(33) Stanislavski, C., (2003), o.c., p. 330.

> La verdad en escena es lo que creemos sinceramente tanto dentro de nosotros mismos como también en el alma de nuestros interlocutores. La verdad es inseparable de la fe, como la fe lo es de la verdad. Todo debe inspirar fe en la posibilidad de que existan en la vida real sentimientos análogos a los que vive en escena el artista creador. Cada instante de nuestra permanencia en el escenario debe estar sancionado por la fe en la verdad del sentimiento vivido y en la verdad de las acciones realizadas. Tales son la verdad interior y la fe ingenua en ella, necesarias para el actor en escena.[34]

Como hemos mencionado, la fe y el sentido de la verdad comienzan a surgir en la imaginación del actor a través del proceso de justificación del si mágico y de las circunstancias dadas que deben formularse de acuerdo con las leyes de la vida. El actor debe tomar la recreación que hace su imaginación del personaje como si fuera una realidad tangible. Lo que se plasma en escena, por lo tanto, es una ficción artística pero que guarda verosimilitud con la vida real. Pero cuidado: a esta dialéctica entre la verdad en el teatro y en la vida, el maestro ruso aporta un matiz importante: la verdad escénica viene teñida por el hecho de que el teatro, ante todo, es arte:

> La verdad en escena debe ser auténtica, pero estar embellecida, depurada de los pormenores superfluos de la vida corriente.[35]

Desde el punto de vista de la praxis, para que esta ficción artística resulte veraz, el punto clave reside, de nuevo, en la línea de acciones físicas. Dentro de las circunstancias dadas y a través del si mágico, el actor debe forjar, desde sus detalles más pequeños, la lógica y la continuidad de las acciones, ya que es a través de ellas que surge la línea y la continuidad de las emociones. Tal y como quedaría reflejado en el Método de las Acciones Físicas, el actor no debe esforzarse por trabajar directamente sobre el sentimiento interior, más bien su atención debe orientarse a la correcta ejecución de las acciones físicas en las circunstancias dadas de la obra.

(34) Stanislavski, C., (2003), o.c., p. 171.
(35) Stanislavski, C., (2003), o.c., p. 210.

Uno de los entrenamientos que Stanislavski propone para desarrollar el sentido de la verdad a través de las acciones físicas son los "ejercicios sin objeto". Estos ejercicios consisten en desarrollar una acción con un objeto que no está presente pero que, a través de un meticuloso y preciso trabajo sobre las pequeñas acciones físicas, el actor la lleva a cabo como si el objeto estuviera realmente. Stanislavski nos pone un ejemplo guiando a un alumno que trata de contar un fajo de billetes imaginario:

> Aunque fuera por pura apariencia, debería apretar los dedos para que no se le cayera el fajo. No lo tire. Deposítelo sobre la mesa. Para eso se necesita un segundo. No lo ahorre si quiere justificar lo que hace y creer en ello. ¿Quién deshace así un fajo? Busque el extremo del lazo con que está atado. ¡Así no! Eso no se hace una sola vez. En la mayoría de los casos las puntas están unidas con cuidado debajo de la cuerda, para que el fajo no se deshaga. No es tan fácil desatarlas. Eso es (...). Ahora cuente cada fajo. ¡Oh! ¡Qué pronto lo ha hecho! ¡Ni un cajero experimentado contaría tan rápido esos billetes, viejos y ajados! Ya ven a qué detalles realistas, a qué verdades pequeñas hay que llegar para convencer a nuestra naturaleza física de la verdad de lo que se está haciendo en el escenario.[36]

Memoria emocional

Memoria emocional: Técnica empleada por Stanislavski por la cual el actor revive una emoción perteneciente a su historia personal. Lee Strasberg se refiere a ella con el término memoria afectiva.

Memoria sensorial: Técnica mediante la cual el actor recuerda y revive las sensaciones físicas (táctiles, olfativas, gustativas, visuales y auditivas) de un episodio de su pasado. Se utiliza como fase previa a la memoria emocional, esto es, antes de traer al presente la emoción de aquel episodio.

Llegamos aquí a uno de los elementos más célebres de Sistema de Stanislavski que, sin embargo, para el maestro ruso fue perdiendo valor a medida que evolucionaron sus teorías. Nos referimos a la **memoria emocional**. Basándose en un término propuesto por el psicólogo Theodûle Ribot,[37] Stanislavski denominaba memoria emocional al proceso por el cual el actor trae al presente emociones experimentadas en su propio pasado. Este proceso permite, una vez más, construir el personaje a partir de la vivencia del propio actor como ser humano.

(36) STANISLAVSKI, C., (2003), o.c., pp. 177-8. Stanislavski consideraba clave desarrollar hasta el virtuosismo este tipo de ejercicios para poder asimilar el *Método de las acciones físicas*.
(37) Frecuentemente Stanislavski hacía referencia al conocimiento científico de la época para dar mayor solidez a sus investigaciones.

Técnicamente, para poder rescatar una emoción vivida en un momento concreto de la historia personal del actor, Stanislavski se valía de la **memoria sensorial**, es decir, del recuerdo de las sensaciones asociadas a las circunstancias de aquel pasaje en cuestión. A través del recuerdo de aspectos sensoriales, fundamentalmente de la vista y del oído, y de forma secundaria del resto de los sentidos (tacto, gusto y olfato), el actor puede revivir de forma controlada aquella emoción del pasado.

Lee Strasberg

Memoria sensorial y memoria afectiva: un ejemplo práctico

El actor comienza cinco minutos antes de que suceda el hecho emocional. El proceso correcto para inducir una respuesta es a través de los sentidos. Él trata de recordar dónde estaba. Digamos que estaba en el patio. El actor no puede pensar simplemente en generalidades. El patio está compuesto de muchos objetos que él ve, oye, toca, y demás; a los cuales él asigna la palabra *patio.* Sólo por la formulación de la sensación concreta de esos objetos pueden ser estimuladas las emociones. No es suficiente decir "Hacía calor". Por el contrario, el actor debe definir con precisión en qué zona experimentó ese calor particular que recuerda; el actor localiza la concentración en esa zona no para crear sólo una memoria, sino para revivir ese momento. El actor recuerda lo que llevaba puesto: el aspecto, la textura o la sensación de ese material sobre su cuerpo. Trata de recordar el hecho que produjo la emoción no en términos de la secuencia de la historia sino en términos de los diversos sentidos que la rodearon. Si hay involucrado algún otro individuo, también debe ser experimentado en términos de memoria sensorial.
Cuando el actor se acerca al momento de reacción emocional intensa, con frecuencia el cuerpo ejerce una fuerte tensión para detenerla; a nadie le agrada revivir experiencias intensas. Cuando el actor llega al momento de gran intensidad, debe poder estar concentrado sensorialmente; de otra manera, la voluntad del actor está fuera de control y puede ser arrastrado por la experiencia emocional.

Un sueño de pasión, 1987

STRASBERG, Lee. *Un sueño de pasión*, traducción de Rosa Premat, Icaria, Barcelona, 1987, pp. 124-125.

Después de Stanislavski, la técnica de la memoria emocional ha sido ampliamente desarrollada por el profesor norteamericano **Lee Strasberg** que, bajo el término memoria afectiva, hizo de ella uno de los elementos centrales de su método. A él se debe precisamente, al instaurarla en su célebre Actors Studio, la fama que obtuvo esta técnica a lo largo del siglo XX (ver un ejemplo práctico en el recuadro **Lee Strasberg**).[38]

El material para la memoria emocional proviene de acontecimientos en los que uno ha sido protagonista o testigo e incluso, de acontecimientos de los que sólo se ha oído hablar. Igualmente, la fuente de la memoria emocional puede provenir de la vida imaginaria, de reminiscencias, de libros, del arte, la ciencia, los conocimientos, viajes, museos, pero sobre todo, dice el maestro ruso, "de la relación con otros seres humanos".

En última instancia, todo este material emotivo recogido por el actor es puesto al servicio en la elaboración de los personajes, aplicándolo y reelaborándolo de acuerdo con las exigencias que cada obra plantea.

Comunicación

Stanislavski nos apunta otro elemento esencial de su orientación artística:

> La naturaleza del teatro se basa en la comunicación de los personajes entre sí y de cada uno consigo mismo.[39]

Sobre esta premisa, el actor debe mantener una comunicación viva e ininterrumpida con el resto de personajes y también con su mundo interior. Este esfuerzo constante por hacer partícipe al resto de las ideas y de las emociones de uno y, simultáneamente, ser receptivo a las de los demás resulta clave para mantener el sentido de la verdad y para evitar la gran preocupación de Stanislavski: la mecanización de la interpretación y su consiguiente falta de vida. Adicionalmente, concentrar la atención en el proceso de comunicación que se da entre los personajes es otra estrategia que nos acerca a la "soledad en público" que Stanislavski exigía de sus actores.

(38) Para enmarcar la memoria afectiva dentro del método de Strasberg ver capítulo IV, pp. 186-187.
(39) STANISLAVSKI, C., (2003), o.c., p. 252.

Aquí es preciso hacer una matización. La comunicación no reside sólo en los mensajes articulados en palabras, se trata de un acto que involucra a todo el organismo, tanto a los medios internos como externos del actor. A través de una **adaptación** continua de estos medios a las circunstancias de la escena, el actor debe ajustar el proceso de comunicación en función de cada personaje y de los acontecimientos de cada momento, desde lo previsto a lo imprevisto. Sólo así, manteniendo una relación instante a instante con lo que le rodea, puede el actor escapar a la mecanización a la que tiende toda repetición y hacer de su actuación algo permanentemente vivo.

Adaptación: Concepto empleado por Stanislavski para designar tanto los medios internos como externos con los que el actor ajusta la comunicación con el resto de personajes para alcanzar un objetivo.

El subconsciente

El objetivo último que perseguía Stanislavski, como esperemos haya quedado claro, era fusionar la vida del personaje y la vida personal del actor de una forma artística. Los elementos del sistema que hemos visto hasta el momento ofrecen herramientas para que esta simbiosis entre actor y personaje pueda darse. Son elementos de los que el actor puede valerse para trabajar de forma objetiva y consciente en la construcción del personaje. Sin embargo, una tecnificación exhaustiva del trabajo actoral no es suficiente. Stanislavski advierte que, en el arte del actor, en tanto que se trata de un proceso creador, existe un componente subconsciente que siempre ha de estar presente. Si éste desaparece, la interpretación pierde su carácter vivo y orgánico, y resulta "falsa, razonada, convencional, árida, sin vida, formal". Es decir, la pura sistematización del sistema acaba por ahogar el propio sistema. Por eso, para preservar el componente creativo, en última instancia, los elementos que componen la psicotécnica de Stanislavski están orientados a desencadenar la creación subconsciente en el actor. Le escuchamos:

> ¡Traten entonces de abrir un amplio cauce en la escena al subconsciente creador! Que se elimine todo cuanto obstaculiza y se fortalezca todo cuanto lo ayuda. De ahí un objetivo fundamental de la psicotécnica: llevar al actor a un estado en que el proceso creador subconsciente surja de la propia naturaleza orgánica. En nuestra psicotécnica utilizamos ampliamente esta propiedad de la naturaleza, que nos permite cumplir con una de las bases esenciales de nuestra orientación en el arte: *forjar la creación subconsciente del actor a través de la psicotécnica consciente.*[40]

El componente subconsciente del actor pone en relieve lo inasible de todo proceso creativo. De ahí se extrae otra enseñanza que subyace en el discurso de Stanislavski: el arte del actor, por su esencia creativa, sólo puede enseñarse en parte. El resto depende de las características intransferibles del propio actor. Por eso, sólo aquellos que posean el talento requerido, además de la voluntad y la persistencia suficiente, pueden llegar a dominar verdaderamente el arte del actor tal y como Stanislavski lo ensoñaba:

> Sólo a unos pocos puedo llamar mis discípulos y decir que han comprendido la esencia de lo que es el objetivo de mi vida. (...). Con sólo conocer el sistema no es suficiente. Hay que dominarlo, y para ello hace falta el adiestramiento diario, constante, la ejercitación durante toda la carrera artística. Así como los cantantes vocalizan y los bailarines necesitan sus prácticas, los artistas de la escena tienen que adiestrarse según las indicaciones del sistema. Con un propósito firme, realizando esa labor, con el conocimiento de la propia naturaleza, con disciplina, y si [se] cuenta con talento, [se] podrá llegar a ser un gran actor.[41]

EL TRABAJO SOBRE LA ENCARNACIÓN

La encarnación: el equilibrio entre lo interno y lo externo

Después de recorrer los aspectos principales del "trabajo sobre la vivencia", hemos de dar un paso más: para Stanislavski no era

(40) STANISLAVSKI, C., (2003), o.c., p. 348.
(41) STANISLAVSKI, C., (2003), o.c., p. 368.

suficiente que el actor elaborase una vivencia veraz y orgánica si después ésta no se hacía visible para el espectador. Se trata de un matiz sencillo de comprender, pero fundamental. Para que este salto fuera posible el maestro ruso estudió exhaustivamente los elementos de la técnica exterior como el cuerpo, la voz, el tempo-ritmo o la caracterización.[42] Todos ellos componen lo que Stanislavski denominó el trabajo sobre la encarnación. La encarnación, por lo tanto, pone en equilibrio una doble necesidad: la vivencia interior y la transmisión de esta vivencia en una forma artística. De esta manera, la encarnación funciona como vehículo indispensable para que la vivencia trascienda la mera exploración psicológica y se proyecte como obra de arte encima de escenario.

En este punto es preciso hacer una aclaración. La división entre vivencia y encarnación se debe a razones fundamentalmente pedagógicas. Hay que entender que no se trata de procesos aislados, sino de procesos que se ayudan y se complementan en un todo orgánico. Es decir, los elementos que corresponden a la vivencia ayudan a la encarnación, de la misma forma que los elementos de la encarnación estimulan la vivencia.[43]

Pasamos entonces a analizar brevemente los elementos más importantes que componen el trabajo sobre la encarnación.

La expresión corporal

En primer lugar, el entrenamiento del cuerpo resulta imprescindible para que éste responda a las exigencias generadas en el proceso de la vivencia interna y poder transmitir el mundo interior del personaje.

> Corresponde [al] aparato [corporal] un papel de importancia excepcional, desde todo punto de vista: "volver visible la vida invisible y creadora del artista". (...). En síntesis, es preciso desarrollar y preparar nuestro aparato corporal de modo que todas sus partes respondan a la tarea que les asignó la naturaleza.[44]

(42) Además de los elementos que se analizan en el presente libro, dentro del trabajo sobre la encarnación Stanislavski incluía también los siguientes elementos: perspectivas del actor y del personaje, lógica y continuidad, dominio de sí mismo y toque final, el encanto escénico, ética y disciplina, y actitud general del actor en escena. Ver: STANISLAVSKI, C., (1979), o.c.
(43) Stanislavski alternaba continuamente el trabajo sobre la vivencia y la encarnación. De hecho, a lo largo del libro *El trabajo del actor sobre sí mismo en proceso creador de la vivencia* existen varias referencias a las clases de canto, danza, gimnasia, esgrima etc... que forman parte del proceso de la encarnación.
(44) STANISLAVSKI, C., (1979), o.c., pp. 30-31.

Para llegar a estos objetivos, Stanislavski afrontó la preparación del cuerpo en dos direcciones diferentes: por un lado, mediante la integración de técnicas corporales no teatrales y por otro, a través del entrenamiento en la plasticidad de los movimientos.

1-. La integración de técnicas corporales no teatrales

Stanislavski se valió de materias como la gimnasia, la acrobacia, la danza, el gesto, la esgrima o la lucha para obtener una disposición corporal idónea en el actor. A través de este tipo de ejercicios buscaba desarrollar un aparato físico "dinámico, flexible, expresivo y sensible". Además de ejercicios puramente físicos, estas disciplinas proveían a Stanislavski de elementos que se podían trasvasar a la esfera dramática del actor. Sirva como ejemplo la acrobacia, que no sólo implicaba el entrenamiento de movimientos ágiles, veloces y de gran dificultad, sino que también desarrollaba una disposición mental necesaria "en los momentos más intensos del impulso espiritual, en la inspiración creadora". O los ejercicios de danza tomados del ballet o de la escuela de **Isadora Duncan** que permitían corregir la postura corporal y dar a los movimientos "más amplitud, una determinación y un fin".

Isadora Duncan (1878-1927): Bailarina y pedagoga estadounidense que conformó su propia escuela al margen de los cánones clásicos del ballet. Fundó compañías de danza en varios países europeos como Alemania, Francia y Rusia. Alumnas suyas fueron Martha Graham y Mary Wigmam.

2-. La plasticidad de los movimientos

Paralelamente, tanto la danza como los trabajos sobre la gimnasia rítmica de **Jaques-Dalcroze** fueron elementos referenciales para el entrenamiento de lo que Stanislavski denominó "la plasticidad del movimiento". Stanislavski situaba el origen de todo movimiento plástico en una motivación interna que, transmitiéndose fluidamente por todo el cuerpo, se dirigía hacia un objeto externo. De esta manera, la plasticidad agregaba una continuidad al movimiento que ayudaba a conformar una línea ininterrumpida también en la expresión externa del actor.[45] Uno de los ejercicios para el entrenamiento de la plasticidad del movimiento consistía en trasladar, sin que se derramase, una gota imaginaria de mercurio de articulación en articulación de forma fluida y suave.[46]

Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950): Músico, compositor y pedagogo suizo, creador del sistema de la euritmia, un método de aprendizaje de la música a través del movimiento.

La voz y la palabra

Para disponer de un aparato externo que transmitiese la vivencia interna del actor, Stanislavski exigía también una adecuada preparación del aparato vocal. Su objetivo último era desarrollar un arte del habla que permitiese "revelar artísticamente, con belleza y fidelidad los matices inefables del pensamiento y el sentir". Stanislavski continúa, al respecto, la tradición del teatro ruso que mantuvo una constante preocupación por la palabra en el terreno de la práctica escénica. Fue, en particular, el actor y teórico ruso **Mijail Shchépkin** quien ejerció una importante influencia sobre él en este sentido.

Mijail Semiónovich Shchépkin (1788-1863): Reformador del teatro ruso. Actor, fundador e impulsor de la escuela realista. Autor de Memorias de un siervo, Vida y arte y Diarios y cartas, considerados todos ellos el origen del Sistema de Stanislavski.

De todo el corpus teórico-práctico que Stanislavski elaboró en torno a la voz y a la palabra, aquí nos limitaremos a analizar dos de sus elementos principales: el subtexto y las leyes del lenguaje.[47]

1-. El subtexto

La voz y la palabra cumplen una doble función primordial en la comunicación: ponen de manifiesto la vivencia interna y están dirigidas a conseguir objetivos concretos. Para que esta función comunicativa, que en la vida cotidiana se da de forma espontánea y natural, pueda trasladarse a la escena,

(45) La idea de ensamblar la actuación del actor en diferentes líneas ininterrumpidas es una constante en el discurso de Stanislavski. La línea ininterrumpida de las acciones físicas, la línea ininterrumpida de las fuerzas motrices de la vida psíquica, la línea ininterrumpida del movimiento o la línea ininterrumpida del sonido son conceptos que plasman una misma preocupación por dotar de una coherencia global a la interpretación del actor.

(46) Ver STANISLAVSKI, C., (1979), o.c., pp. 44-49.

(47) Para un análisis profundo sobre el trabajo de la palabra en la creación actoral según Stanislavski, ver: KNÉBEL, María Ósipovna, *La palabra en la creación actoral,* Editorial Fundamentos, Madrid, 1998, pp. 17-32.

Subtexto: Aquello que no está explícitamente escrito en el texto dramático, pero que aparece en la forma de ser interpretado por el actor. Stanislavski lo utilizó como herramienta para la construcción de la vivencia interna del personaje.

el actor debe conocer profundamente el mundo interior del personaje. Este mundo interior se condesa en el **subtexto**. Stanislavski lo definía así:

> Es la vida del espíritu humano, no manifiesta, sino interiormente sentida, que fluye ininterrumpidamente bajo las palabras del texto, dándole continuamente justificación y existencia. (...). El subtexto es lo que nos hace decir las palabras del papel.[48]

Técnicamente, el actor debe visualizar en imágenes el subtexto y también aquello de lo que está hablando el personaje.[49] Esta película interna construida mediante la imaginación condensa el estado emocional, los deseos y el pensamiento del personaje y es con el afán de proyectar este subtexto ilustrado a través de la voz y la palabra que el actor revela su vivencia interna. Stanislavski:

> Las acciones físicas eran señuelos para el sentimiento y la vivencia en el campo del movimiento, ahora las visiones internas se vuelven atrayentes para el sentimiento y la vivencia en el campo de la palabra y el lenguaje.[50]

2-. El estudio de las leyes del habla

El análisis del habla fue una de las áreas de estudio más importantes en relación con la utilización de la palabra en escena. La aportación esencial que Stanislavski hace al respecto es su integración dentro del proceso de la vivencia. Veamos tres de estos elementos que integran el estudio de las leyes del habla: los compases del habla, la entonación y la acentuación.

2.1-. Los compases del habla

Antes de emprender el trabajo escénico con un texto, primero hay que entenderlo de acuerdo con la perspectiva del autor. Para ello, una de las recomendaciones que hacía Stanislavski era unir de una manera lógica las palabras del

(48) Stanislavski, C., (1979), o.c. p. 85.
(49) Nuevamente, el término visualización hace referencia a representaciones no sólo visuales, sino también a aquellas que corresponden al resto de los sentidos.
(50) Stanislavski, C., (1979), o.c. p. 94.

texto en grupos, en los llamados "compases del habla". La agrupación del texto en compases del habla es consecuencia de la utilización de las *pausas lógicas*. La utilización correcta de las pausas lógicas es una premisa imprescindible para capturar el significado correcto del texto. Stanislavski nos pone un ejemplo:

> ¿Saben ustedes que de una u otra disposición de las *pausas lógicas* puede depender el destino y la vida misma de un hombre? Veamos un ejemplo: "Perdón, imposible enviar a Siberia". ¿Cómo entender esta frase si la frase no está dividida en pausas lógicas? Sólo después de distribuirlas resulta claro el verdadero sentido de las palabras. "Perdón – imposible enviar a Siberia" o "Perdón imposible – enviar a Siberia". En el primer caso se trata del indulto, en el segundo del destierro.[51]

Posteriormente, en el proceso de vivencia, muchas de estas pausas lógicas se convierten en *pausas psicológicas*, es decir, en pausas a través de las cuales se transmite el subtexto. Stanislavski nos explica la naturaleza de ambos tipos de pausa:

> Mientras que la pausa lógica forma mecánicamente los compases, las frases enteras, ayudando así a su comprensión, la pausa psicológica da vida a la idea, frase o compás, tratando de transmitir el subtexto. Si sin la pausa lógica el lenguaje es inculto, sin la pausa psicológica carece de vida.[52]

2.2-. La entonación

Cada signo de puntuación (el punto, la coma, la interrogación, la exclamación...) exige una determinada entonación. El estudio de los signos de puntuación en las diferentes frases y fragmentos del papel resulta imprescindible para conformar una entonación lógica en el discurso del personaje. Nuevamente, tal y como ocurre con los compases del habla, este procedimiento analítico está vinculado al mundo emocional del actor y del espectador. Stanislavski:

> La entonación y la pausa poseen por sí mismas, al margen de las palabras, el poder de influir emocionalmente sobre el oyente.[53]

(51) Stanislavski, C., (1979), o.c. pp. 95-96.
(52) Stanislavski, C., (1979), o.c. p. 104.
(53) Stanislavski, C., (1979), o.c. p. 107.

2.3-. La acentuación

La acentuación es el tercer elemento de gran importancia en el lenguaje. El acento destaca una palabra dentro del compás. Técnicamente, la acentuación no sólo se logra aplicando mayor fuerza a la palabra, sino también a través de la entonación, el ritmo y la colocación de las pausas. Nuevamente es un elemento vinculado a la vivencia: la adecuada colocación y coordinación de los acentos en el texto ayuda a transmitir las ideas y el pensamiento del personaje en función del subtexto.

En última instancia, el estudio de las leyes del habla, así como la proyección del subtexto y de las visualizaciones a través de la palabra, permite que el actor transmita la vivencia interna de su personaje. En este sentido, Stanislavski entendía que la palabra se podía tratar como una acción verbal, esto es, como un acto destinado a la consecución de un objetivo (ver recuadro **María Ósipovna Knébel**).

El tempo-ritmo

En música el **tempo** y el **ritmo** son dos conceptos diferentes, sin embargo, Stanislavski los unifica en una sola entidad en relación con la psicotécnica del actor. Precedido por los trabajos que Meyerhold había realizado al respecto sobre la música,[54] fue en la última etapa de su vida cuando estudió de forma más exhaustiva este concepto. Así expone Stanislavski la importancia del tempo-ritmo:

> El tempo-ritmo encierra no sólo las cualidades externas, que influyen directamente sobre nuestra naturaleza, sino también sobre el contenido interior que nutre el sentimiento. En esta forma el tempo ritmo se conserva en nuestra memoria y es apto para la finalidad creadora.[55]

Ritmo: En música, es la relación de cambio entre unos estímulos sonoros y otros. En teatro, articulado de forma más intuitiva, el ritmo puede ser referido a la voz, al movimiento, así como al conjunto de la puesta en escena.

Tempo: Concepto musical que establece la velocidad en función de la distancia temporal entre los estímulos sonoros. A través del tempo, por tanto, se definen velocidades que oscilan de lo lento a lo rápido. Ejemplos de términos que determinan la velocidad son, de más lento a más rápido: lento, adagio, moderato, allegro y vivace.

(54) Ver capítulo II, pp. 133-134.
(55) STANISLAVSKI, C., (1979), o.c., p. 146.

María Ósipovna Knébel

Stanislavski y la acción de la palabra

[...] El teatro es acción, y todo lo que ocurre en escena es siempre acción, expresión activa del pensamiento, de la idea, enérgica y activa transmisión de esa idea al espectador. El arte dramático es un arte de síntesis: tiene a su disposición todo un complejo de recursos artísticos. Pero, según Stanislavsky [sic], el principal y decisivo recurso para influenciar en el público de un espectáculo dramático siempre permanece en la palabra. La acción verbal es lo que hace del teatro una de las más poderosas e impresionantes formas de creación artística. [...]
Todo el trabajo del teatro se mantiene sobre esta particularidad del actor de ver detrás de la palabra los hechos reales vivos, de evocar en sí las imágenes de las cosas sobre las que trata y a la vez influir con sus visiones en el espectador. Precisamente con esto está relacionada toda una esfera del sistema, designada por Stanislavsky [sic] con el concepto de "visualización". Si el actor ve por sí mismo aquello sobre lo que debe hablar, conseguirá conquistar la atención del espectador con sus visiones, convicciones, creencias, con sus sentimientos. De lo que hay depositado en la palabra, de lo que surge en la imaginación del acto tras la palabra, de la forma en que se diga la palabra, depende por entero la percepción de la sala, todo el círculo de imágenes y asociaciones que pueden surgir en el espectador al escuchar las palabras del autor.
Al plantearse un objetivo determinado, o, como dice Belinsky, al completar con su interpretación la idea del autor, el actor *actúa con la palabra* justamente en esa dirección, conduciendo tras de sí al espectador.

La palabra en la creación actoral, 1998

KNÉBEL, María Ósipovna. *La palabra en la creación actoral*, traducción de Bibisharifa Jakimzianova y Jorge Saura, Editorial Fundamentos, Madrid, 1998, pp. 30-31.

Es decir, según el maestro ruso existe una unión indisoluble entre el tempo-ritmo y el sentimiento. Por un lado, si en el actor se produce la vivencia de forma correcta e intuitiva, el tempo-ritmo adecuado se manifiesta espontáneamente. Pero (y he aquí la gran aportación que hace Stanislavski a la psicotécnica) si el sentimiento no surge de forma natural, el tempo-ritmo resulta una herramienta de gran valor, porque, bajo las circunstancias dadas correctas y el *si* mágico, éste puede actuar directamente sobre el estado emocional del actor. Por lo tanto, establecer externamente el tempo-ritmo correspondiente, si éste está internamente bien justificado, permite estimular la vivencia adecuada en el actor.

En este punto, a la hora de utilizar el tempo-ritmo como una herramienta psicotécnica, Stanislavski advierte un peligro: hacer

un uso simplificado y mecánico de él. Puesto que en la vida real "mezclamos las más diversas velocidades y medidas", el tempo-ritmo que anima la presencia del actor en escena debe ser igualmente rico en variaciones y matices. Para lograr el dominio del tempo-ritmo escénico, Stanislavski se entrenó concienzudamente. Uno de sus últimos actores, Toporkov, nos ofrece una demostración del maestro ruso.

> Tomaba un episodio de la vida real, por ejemplo la compra de un periódico en el quiosco de la estación, y lo desarrollaba en ritmos diferentes. Helo aquí comprando el periódico, cuando aún falta una hora para la salida del tren, y él no sabe cómo matar este tiempo; y ahora, cuando ya tocó la campana, y por fin ya con el tren en marcha. La acción era la misma en los tres episodios, pero los ritmos diferían fundamentalmente. Lo asombroso era que Stanislavsky [sic] podía hacer estos ejercicios en cualquier orden: sea en el ritmo creciente, sea en el decreciente, sea alternándolos.[56]

En su discurso pedagógico, el maestro ruso distinguía dos tempo-ritmos diferentes:

- *Tempo-ritmo externo:* Aquel que se ve.
- *Tempo-ritmo interno:* Aquel que corresponde a la vivencia interna.

Como observa Stanislavski, muchas obras y personajes reflejan una combinación contrapuesta entre el tempo-ritmo externo y el interno.[57] El actor, en consecuencia, debe componer los diferentes tempo-ritmos externos e internos de cada momento del personaje y distribuirlos adecuadamente a lo largo de toda la obra.

> De la misma manera que el pintor distribuye los colores sobre su lienzo, buscando la correcta correlación, el actor busca distribuir correctamente el tempo-ritmo a lo largo de toda la línea continua de acción.[58]

La caracterización

Dentro del término caracterización, Stanislavski reúne todos aquellos rasgos visibles y audibles que conforman la construcción

(56) TOPORKOV V., *El sistema Stanislavsky*, Biblioteca del pueblo, 1962, La Habana, pp. 71-72.
(57) Al respecto, Stanislavski pone el ejemplo de varios personajes de las obras de Antón Chéjov, donde "los personajes están casi siempre tranquilos exteriormente, pero agitados y conmovidos por dentro".
(58) STANISLAVSKI, C., (1979), o.c., p. 161.

exterior del personaje: la línea del cuerpo, el rostro, la línea del movimiento, la voz, la entonación, las manos, los pies, el maquillaje, el vestuario... Todos ellos confieren una individualidad y una personalidad definida y específica a cada personaje.

Por un lado, la caracterización surge de forma espontánea si el proceso de vivencia del personaje se ha producido correctamente:

> Cuando se trata de actores de talento, la encarnación externa y la caracterización de la imagen nacen espontáneamente por la creación adecuada de la disposición espiritual interior.[59]

Sin embargo, (y esto es una característica común a todos los elementos de la encarnación) la caracterización externa también puede trabajarse de forma específica en la construcción orgánica del personaje. En este proceso, los rasgos para la caracterización provienen de diferentes fuentes: se pueden encontrar en uno mismo, en otras personas tanto de la vida real como imaginaria, en cuadros, libros, cuentos... Si no se recurre al cliché y al estereotipo, el trabajo detallado sobre estos elementos de la caracterización externa permite llegar a la propia idiosincrasia del personaje, es decir, a las características que hacen del personaje un ser con una individualidad irrepetible.

Una vez más, la caracterización nos remite a la tesis de Stanislavski según la cual existe una relación indisoluble entre el mundo interior y el exterior de las personas. Es decir, los rasgos externos deben estar internamente justificados y estrechamente vinculados a la vivencia. De hecho, para interiorizar los rasgos externos de la caracterización, éstos pueden tratarse como circunstancias dadas que deben de justificarse mediante el *si* mágico. Para ilustrarlo con un ejemplo, veamos cómo aconseja Tortsov-Stanislavski a un joven alumno en la caracterización de un personaje anciano:

> Debido al (...) endurecimiento de los músculos y otros factores que van minando con los años el organismo humano, las articulaciones de un anciano no están bien aceitadas. Chirrían como el hierro oxidado. Esto reduce la amplitud del gesto, acorta los ángulos de flexión de las articulaciones, los giros del torso, de la cabeza, obliga a descomponer un gran movimiento en muchos más pequeños y a prepararse para ellos

(59) STANISLAVSKI, C., (1979), o.c., p. 191.

antes de realizarlos. Si en la juventud los giros de la cintura se efectúan rápida y libremente con un ángulo de cincuenta a sesenta grados, en la vejez se reducen a veinte grados. Y no se hacen de una vez, sino en varias, cuidadosamente y con descansos. En caso contrario habría punzadas en alguna parte, o se verán muecas de lumbago. Además, en el anciano la comunicación entre los centros que coordinan los movimientos y los que los realizan es lenta; se realiza con velocidad de un tren de carga, por así decir, con dudas y paradas. Por eso el ritmo y el tempo en el anciano es lento, perezoso. Todas estas condiciones son para (...) el intérprete del papel "las circunstancias dadas", el "si mágico" con los cuales puede empezar a actuar.[60]

Desde una perspectiva general del sistema, la caracterización se sitúa en el equilibrio entre las características individuales del actor y las del personaje de ficción cuyo resultante determina la construcción última del personaje que subirá al escenario. Si decíamos que los elementos de la vivencia permiten comenzar la construcción del personaje a partir de las características propias del actor, la caracterización es el paso último que lleva al actor a trascender sus propios rasgos personales y acercarse al personaje de ficción. La caracterización, por lo tanto, discrimina entre aquellos actores que sólo se interpretan a sí mismos de aquellos que finalmente llegan a encarnar el personaje. En este sentido, para Stanislavski la caracterización es un elemento esencial que hace del trabajo del actor un verdadero arte. Es decir, solamente cuando el actor deja de interpretarse a sí mismo y comienza a interpretar *partiendo* de su persona con el afán de proyectarse hacia el personaje, solamente entonces el actor puede considerarse artista.

Puesto que cada artista debe crear en la escena una imagen y no mostrarse simplemente a sí mismo al público, la caracterización y la reencarnación se nos hacen imprescindibles a todos nosotros. En otras palabras, todos los actores que sean verdaderamente artistas, sin excepción, los creadores de imágenes, deben reencarnarse en sus personajes y saber caracterizarse. No hay papel que no exija una caracterización.[61]

(60) STANISLAVSKI, C., (1979), o.c. p. 208. El ejemplo revela la importancia del análisis, de la ejecución y la precisión de las acciones físicas en la elaboración veraz del personaje, conceptos todos ellos que fueron el eje de sus investigaciones al final de su vida.
(61) STANISLAVSKI, C., (1979), o.c. p. 214.

EL MÉTODO DE LAS ACCIONES FÍSICAS

La importancia de la acción física en la construcción de los personajes empezó a constatarse en el plan de dirección de *Otelo* que Stanislavski escribió a comienzos de los años 30. Sin embargo, fue hacia el final de su vida cuando el maestro ruso comenzó a hablar del Método de las Acciones Físicas como la mejor manera de abordar el trabajo del actor sobre el personaje. Los aspectos fundamentales de este método quedaron esbozados en el documento *El inspector* que Stanislavski redactó entre 1936 y 1937, así como por los escritos de algunos de sus discípulos directos.[62] Como veremos a continuación, el Método de las Acciones Físicas recoge los elementos de la vivencia y de la encarnación y los ordena cronológicamente, desde el primer acercamiento al texto hasta la construcción final del personaje. En todo este proceso, el elemento que guía y que sirve como área de análisis y de contraste es la acción física. Para explicarlo nosotros hemos dividido dicho método en tres fases: 1) Análisis activo. 2) La fusión del actor y el personaje a través de la acción física. 3) De la línea ininterrumpida de las acciones físicas a la construcción final del personaje.

Análisis activo

En las primeras etapas del TAM, antes de empezar los ensayos sobre el escenario, existía un largo periodo de análisis teórico en mesa guiado por el director, donde se analizaban rigurosamente todos los aspectos de la obra y del autor. En oposición a esta metodología pasiva y mental, Stanislavski buscó a través del Método de las Acciones Físicas, un primer acercamiento a la obra activo para el actor. Este proceso para abordar el texto se ha denominado, a posteriori, **análisis activo.**[63]

Análisis activo: Primera etapa de acercamiento al texto desarrollado por Stanislavski en la última etapa de su vida. Según este método, el actor comienza el análisis de su personaje improvisando las acciones en función de los sucesos descritos en la obra sin haber memorizado las palabras del texto.

(62) Los mencionados documentos de Stanislavski están recopilados en: STANISLAVSKI, Constantin, *El trabajo del actor sobre su papel*, Editorial Quetzal, Buenos Aires, 1993 (b). Para una descripción del *Método de las acciones físicas* ver: KNÉBEL, María Ósipovna, *El último Stanislavsky*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1996. Ver también: TOPORKOV, Vasily, *El sistema Stanislavsky*, Biblioteca del pueblo, La Habana, 1962, La Habana.
(63) Para una descripción más detallada de este proceso de análisis ver: KNÉBEL, M. O., (1996), o.c., pp. 17-32.

Este análisis comienza con el relato "general" y "no muy detallado" de la obra por parte del director. Los actores, sin conocer más detalles que dicho relato y sin haberse aprendido el texto de memoria, representan la obra a través de las acciones físicas más sencillas. La pregunta que debe responderse de forma activa es la siguiente: ¿Qué *haría* yo en la vida real en circunstancias análogas a las de la obra? De esta forma, el actor se va situando paulatinamente en el lugar del personaje, empezando a interpretar en función de lo que él mismo *haría* en las circunstancias dadas del personaje. Stanislavski:

> Evitad en un principio los objetivos muy difíciles, mientras no estéis preparados para ahondar en el alma del nuevo personaje. Por esa razón debéis procurar manteneros dentro de la limitada esfera de las acciones físicas. (...). Se realizarán las acciones del autor, pero éstas deben pasar a ser propias de uno y no permanecer ajenas. No es posible vivir sinceramente las acciones que no son dictadas por uno mismo.[64]

Aquí nos encontramos, nuevamente, un elemento constante de la teoría y práctica de Stanislavski: el actor debe partir de sí mismo en la construcción del personaje. Pero a este elemento característico se le añade uno innovador que se consolida en la última etapa de su vida: la acción física es la herramienta principal sobre la que se asienta y se construye el comportamiento orgánico y veraz del actor. De nuevo, este último planteamiento se basa en la estrecha relación entre el componente físico y psíquico que Stanislavski atribuía al comportamiento humano. Lo que hace que, en última instancia, el maestro ruso privilegie la acción física sobre los aspectos psicológicos en el proceso de construcción del personaje, es el hecho de que ésta resulte una herramienta más tangible y estable con la que trabajar (ver recuadro **Jerzy Grotowski**):[65]

> [Las vivencias] no se pueden fijar. Por esa razón, en el periodo incipiente de la creación, para no extraviarse en los complejos vericuetos de la obra, hay que aferrarse firmemente a la línea precisa de las acciones físicas. Ella nos es necesaria no sólo por sí sola, sino como una ruta firme sobre la que se puede avanzar definidamente siguiendo la acción como si se fuera sobre rieles.[66]

(64) STANISLAVSKI, C., (1993(b)), o.c., p. 308.
(65) Jerzy Grotowski hizo del Método de las Acciones Físicas de Stanislavski su punto de referencia a partir del cual después desarrollo todas sus investigaciones. Ver capítulo IX, pp. 385-391.
(66) STANISLAVSKI, C., (1993), o.c., p. 327.

Jerzy Grotowski

El Método de las Acciones Físicas

El Método de las Acciones Físicas: la nueva y al mismo tiempo última etapa donde Stanislavski puso en duda muchos de sus descubrimientos anteriores. Seguramente sin aquel trabajo precedente no hubiese podido descubrir el Método de las Acciones Físicas.
Pero solamente en aquel periodo realizó descubrimientos que consideró una especie de revelación: que los sentimientos no dependen de la voluntad. En la fase precedente esto no era aún claro para él. Buscaba la famosa "memoria emotiva". Seguía creyendo aún que el recurso al recuerdo de diferentes sentimientos en el fondo significaba la posibilidad de volver a los sentimientos mismos. En esto había un error – la fe en el hecho de que los sentimientos dependen de la voluntad. En la vida se puede verificar que los sentimientos no dependen de la voluntad. No queremos amar a alguien pero lo amamos. O bien al contrario: queremos verdaderamente amar a alguien, pero no lo logramos. Los sentimientos son independientes de la voluntad y precisamente por ese motivo Stanislavski en el último periodo de su actividad prefería, en el trabajo, poner el acento en lo que está sujeto a nuestra voluntad. [...] puso el acento sobre aquello que es posible hacer. Porque lo que se hace depende de la voluntad.
Pero, ¿qué cosa es aquello que se hace, qué cosa es la acción? Aquellos que sólo han rozado la terminología de las acciones físicas, piensan que es por ejemplo: pasear, fumar un cigarro, etc.
Esto significa que para ellos acciones físicas son las actividades elementales de la vida humana. Es muy ingenuo. Los otros, que preferían al Stanislavski del periodo anterior, repetían siempre sus afirmaciones sobre las acciones físicas en la terminología de las emociones; por ejemplo: "ahora él no la ama, entonces quiere estar en contra, se esfuerza: ¿qué cosa es necesario hacer?". Y cosas similares. Éstas tampoco son las acciones físicas. Algunos otros mezclaban la recitación con las acciones físicas.
En la concepción de Stanislavski las acciones físicas eran elemento del comportamiento, acciones elementales verdaderamente físicas pero ligadas al hecho de reaccionar a los demás. "Miro, lo miro a los ojos, trato de dominar. Observo quién está en contra, quién está a favor. No miro. Porque no logro encontrar en mí los argumentos". Todas las fuerzas elementales en el cuerpo están orientadas hacia alguien o hacia sí mismo: escuchar, mirar, proceder con el objeto, encontrar los puntos de apoyo: todo esto es la acción física.

Respuesta a Stanislavski, 1980

JIMÉNEZ, Sergio. *El evangelio de Stanislavski según sus apóstoles, los apócrifos, la reforma, los falsos profetas y Judas Iscariote*, Escenología, Mexico D.F, 1990, pp. 492-493.

Como decíamos, en esta primera etapa, para que el trabajo se centre en las acciones físicas, los actores tienen prohibido la memorización mecánica del texto. Las escenas se desarrollan mediante improvisaciones dentro de los límites que marcan los sucesos de la obra, de forma que el actor improvisa las palabras o, simplemente, las sustituye por un tarareo. En el primer caso, lo que importa no es que estas palabras improvisadas sean poco literarias, sino que surjan de la propia acción de forma veraz y con el objetivo de comunicar la vivencia interior.

La fusión del actor y el personaje a través de la acción física

Conforme progresa el análisis activo, se van incorporando nuevos detalles en el relato de la obra, incluso pasajes del pasado y del futuro que no aparecen en el texto (aquí, como se ha apuntado previamente, la imaginación del actor es fundamental). Este proceso de trabajo exige que los actores pasen continuamente del escenario a la mesa para ajustar y valorar críticamente las improvisaciones realizadas en función de los sucesos, las circunstancias y las palabras del texto. El actor apunta y guarda aquellos "momentos de la fusión" donde el actor y el personaje se identifican y desecha aquellos momentos donde su actuación no corresponde con la del personaje. A este proceso de identificación con el personaje Stanislavski lo denomina "percibirse en el papel y percibir a éste dentro de uno mismo":

> Comparad aquello que resolvéis [en las improvisaciones] con lo que ocurre en la obra y advertiréis en muchas partes o sólo en algunas una afinidad por vuestro personaje. En tales momentos aislados o incluso en toda la escena os identificaréis con el papel, con la atmósfera de la obra y algunas vivencias del personaje interpretado se harán propias. Comprenderéis que en tales circunstancias, en virtud de los conceptos y la posición del personaje, habríais actuado como él. A esta identificación con el papel la llamamos: *percibirse en el papel y percibir a éste dentro de uno mismo.*[67]

La identificación con el personaje se perfila a medida que el proceso de construcción avanza. La obra se va dividiendo en unidades y tareas más pequeñas, al tiempo que se introducen cada vez más circunstancias dadas y se elaboran el resto de los elementos de la psicotécnica como la supertarea, la acción transversal, o el subtexto y su visualización.

(67) Stanislavski, C., (1993), o.c., p. 323.

De la línea ininterrumpida de las acciones físicas a la construcción final del personaje

Línea ininterrumpida de las acciones físicas: Término empleado por Stanislavski que engloba la sucesión de acciones lógicas y continuas que conforman la partitura física del personaje a lo largo de toda la obra.

Una vez se han destilado y fijado las acciones físicas mediante el análisis activo, todas ellas se acaban tejiendo "de forma lógica y coherente" en un todo orgánico: la **línea ininterrumpida de las acciones físicas** del personaje a lo largo de toda la obra. Esta partitura física, si se ha construido de forma rigurosa y precisa, condensa en su interior "la línea espiritual del personaje":

> Paralelamente a la línea ininterrumpida de las acciones físicas, dentro de mí se anima y se desarrolla otra línea de la vida espiritual, que se origina en la línea física y coincide con ella.[68]

Sólo entones, cuando se ha definido la línea ininterrumpida de las acciones físicas del personaje, se comienza el aprendizaje del texto. Las palabras del autor se van incorporando paulatinamente en la partitura física y vocal de manera orgánica, de modo que el texto queda supeditado a la acción física, en lugar de volcarse de forma mecánica. Una vez ensamblado el texto y las acciones del personaje, el trabajo se sigue desarrollando con los demás elementos como la caracterización externa, el uso correcto de la palabra y el resto de los elementos del Sistema hasta la consecución final de la puesta en escena.

(68) Stanislavski, C., (1993), o.c., p. 320.

STANISLAVSKI MÁS ALLÁ DEL NATURALISMO

Las otras estéticas de Stanislavski

Generalmente se suele asociar el Sistema de Stanislavski con puestas en escena de obras naturalistas o realistas. Esto resulta cierto sólo en parte. Si bien la mayoría de los espectáculos del TAM pueden considerarse naturalistas, o al menos realistas, Stanislavski buscó que su Sistema pudiese acoger obras y planteamientos escénicos de una estética diferente: las primeras puestas en escena de dramaturgos simbolistas (el ya mencionado Maeterlinck), Molière (*El enfermo imaginario*, 1913) o la comedia italiana de Carlo Goldoni (*La posadera*, 1914) son algunos ejemplos. Pero, probablemente la propuesta más ambiciosa en busca de estéticas no naturalistas fue el *Hamlet* que llevó a cabo en colaboración con **Gordon Craig** en 1911. La sorprendente fusión entre la escenografía planteada por Craig (con grandes formas cuboides y pantallas) y la forma de interpretación bajo los cánones vivenciales de Stanislavski hicieron de este espectáculo uno de los hitos de la historia del teatro del siglo XX.

Gordon Craig (1872-1966): Actor, director de escena y escenógrafo británico renovador del concepto del espacio escénico. Consideraba al actor como un elemento plástico más con capacidad de movimiento. Puso en escena textos de Henrik Ibsen y Shakespeare, entre ellos *Hamlet* en colaboración con Stanislavski (1911). Escribió *El arte del teatro* (1907).

Esta búsqueda de obras y estilos diferentes con los que poder confrontar su sistema fue una constante en Stanislavski. Por eso cuando, meses antes de fallecer, Stanislavski quiso aplicar su reciente Método de las Acciones Físicas eligió una obra clásica que poco tenía que ver con el repertorio habitual del TAM: el *Tartufo* de Molière.[69] El objetivo de Stanislavski no era concluir un espectáculo para su posterior exhibición, sino transmitir su legado póstumo a un reducido número de personas y demostrar de forma práctica que su sistema se podía aplicar a cualquier obra, fuese del género que fuese. A pesar de este último esfuerzo, en realidad, la mejor prueba que sugería esta universalidad de su sistema ya la había dado casi 20 años antes uno sus mejores alumnos: Evgueni Vajtángov.

(69) Existe una descripción exhaustiva de dichos ensayos en TOPORKOV, V., (1962), o.c., pp. 163-232. Stanislavski no llegó a finalizar la puesta en escena. Fue concluida por Kédrov y mostrada al público en 1939.

El realismo fantástico de Evgueni Vajtángov

Nacido en 1883 en Vladikavkaz, capital de Osetia del Norte, **Vajtángov** pasó a formar parte del TAM en 1911, después de una larga travesía por diversas agrupaciones teatrales semiprofesionales. Paulatinamente y bajo la protección de Stanislavski, Vajtángov se convirtió en uno de los pedagogos mejor considerados del TAM. El propio Stanislavski solía decir que Vajtángov enseñaba su sistema mejor que él mismo.

Vajtángov compaginaba su labor de pedagogo y actor en el TAM con la director de escena en numerosos Estudios y compañías teatrales, entre ellos, el Primer y Tercer Estudio del TAM. Como director, Vajtángov fue planteando una doble vertiente creativa realmente innovadora: por un lado, obligaba a sus actores a interpretar bajo las directrices del Sistema de Stanislavski, al tiempo que, por otro lado, trataba de buscar que sus espectáculos tuviesen una estética diferente al naturalismo de los primeros tiempos TAM.

Evgueni Bogratiónovich Vajtángov (1883-1922): Actor y director de origen ruso-armenio. Discípulo de Stanislavski, sus puestas en escena, caracterizadas por un marcado expresionismo, buscaron romper con la estética del Teatro de Arte de Moscú. Al mismo tiempo, la interpretación de sus actores se regía por las nociones del sistema que estaba desarrollando Stanislavski.

Las obras dirigidas por Vajtángov se caracterizaban por lo que él mismo denominó **realismo fantástico**[70]. Partiendo del contenido objetivo y real de la obra, Vajtángov dotaba a sus puestas en escena de un expresionismo que incidía en los contrastes y en lo grotesco. Esta nueva teatralidad, además, exigía una relación más directa entre el actor y el espectador, lo que acabó traicionando otra de las características prototípicas del TAM: la cuarta pared.

Realismo fantástico: Tendencia artístico-ideológica promulgada por el director ruso Evgueni Vajtángov. Sus espectáculos se caracterizaban por un análisis objetivo de la obra que se plasmaba mediante una estética marcadamente expresionista.

Probablemente la puesta en escena que mejor ejemplifica esta tendencia artística es *La princesa Turandot* de Carlo Gozzi, dirigida por Vajtángov en 1922. Con una estética basada en la *commedia dell'arte*, el espectáculo fue concebido como un juego del teatro

(70) Para un análisis más amplio sobre la concepción escénica de Vajtángov ver: TOVSTONÓGOV, G., *Los descubrimientos de Vajtángov*. En: SAURA, Jorge (ed.) y *E. VAJTÁNGOV, Teoría y práctica teatral*, Publicaciones de la ADE, Madrid, 1997, pp. 371-381.

dentro del teatro. Los actores continuamente entraban y salían de sus personajes, interpelaban directamente a los espectadores comentando los sucesos de la obra o, incluso, debatían con ellos sobre algún tema de actualidad. Todo el juego teatral ocurría a la vista de los espectadores: las toallas hacían de turbantes o barbas, los platos de mimbre eran utilizados como sombreros y las agujas de punto como adornos en los peinados femeninos.

En realidad, esta forma de hacer evidente la convención teatral ya había sido explorada anteriormente por otros directores como Meyerhold en la llamada Convención Consciente.[71] El elemento innovador de Vajtángov consistía en confrontar esta forma de teatro con las doctrinas del Sistema de Stanislavski. Y ésa fue, precisamente, una de las grandes aportaciones de Vajtángov: demostrar que aquel sistema podía ser utilizado en planteamientos escénicos no naturalistas.

A modo de conclusión. Stanislavski en las otras técnicas del siglo xx

Stanislavski planteó las bases para el análisis y la evolución del arte del actor occidental del siglo xx. De eso no hay duda. Una influencia que se revela de forma más evidente en las vertientes de interpretación realista que le han sucedido. El ejemplo más claro en este sentido son las diferentes metodologías norteamericanas que, basándose en algunos aspectos de su sistema, han formado a varias generaciones de actores. Como veremos en el capítulo IV, la mayor parte de estos métodos de interpretación se han desarrollado dentro del marco del realismo, de ahí que muchos de estos actores hayan desarrollado sus carreras en el cine, un arte donde la interpretación se caracteriza, generalmente, por su realismo.

Sin embargo, la solidez de los planteamientos de Stanislavski ha permitido que su Sistema haya servido de base para otras muchas tendencias que, en su desarrollo posterior han buscado estéticas alejadas del naturalismo. Grotowski, por ejemplo, partiendo de las últimas nociones de Stanislavski, planteó unos espectáculos con una estética marcadamente antinaturalista.

(71) Ver capítulo II, pp. 112-113.

Bertolt Brecht

Lo que se puede aprender del teatro stanislavskiano

1-. *Sentido de la cualidad poética de la obra.* Hasta en las piezas naturalistas, que debía montar para responder al gusto de la época, la puesta en escena de Stanislavski mostraba rasgos poéticos; nunca caía en el reportaje chato. Entre nosotros, es frecuente que hasta las piezas clásicas pierdan su brillo.

2-. *Sentido de responsabilidad ante la sociedad.* Stanislavski enseñó a los actores la importancia social del arte escénico. No veía el arte como un fin en sí mismo, pero sabía que en el teatro no se alcanza ningún objetivo si no es por medio del arte.

3-. *Actuación en equipo de las "estrellas".* En el teatro de Stanislavski sólo había estrellas, grandes y pequeñas. Él demostró que la actuación individual sólo puede alcanzar su máximo efecto dentro del marco de la actuación en conjunto.

4-. *Importancia de las grandes líneas y de los detalles.* El Teatro de Arte de Moscú presentaba todas las piezas con una concepción rica en sentido y con un cúmulo de detalles finamente elaborados. Ambas cosas pierden su valor si no se apoyan la una en la otra.

5-. *Obligación de ser veraz.* Stanislavski enseñó que el actor tiene que conocerse muy bien a sí mismo y conocer a los seres que representa, y que este último conocimiento surge del primero. Nada que el actor no haya extraído de la observación o no haya confirmado por la observación es digno de ser observado por el público.

6-. *Armonía entre naturalidad y estilo.* En el teatro de Stanislavski, la naturalidad estaba preñada de belleza y significación social. Como realista nunca vacilaba en representar la fealdad, pero lo hacía con elegancia.

7-. *Representación de la realidad como llena de contradicciones.* Stanislavski captaba la vida social en toda su complejidad y diferenciación y sabía mostrar estas características sin perderse en ellas. Todas sus puestas en escena tienen un sentido bien definido.

8-. *Importancia del ser humano.* Stanislavski era humanista por convicción y, como tal, señaló al teatro el camino hacia el socialismo.

9-. *Importancia del progreso del arte.* El Teatro del Arte de Moscú nunca se dormía sobre sus laureles. Stanislavski desarrollaba nuevos medios artísticos para cada puesta en escena. De su teatro surgieron artistas de la importancia de Vajtángov, quienes a su vez siguieron desarrollando libremente el arte de su maestro.

Trabajo teatral, 1952

JIMÉNEZ, Sergio. *El evangelio de Stanislavski según sus apóstoles, los apócrifos, la reforma, los falsos profetas y Judas Iscariote*, Escenología, Mexico D.F, 1990, pp. 235-236.

O Joan Littlewood[72] que, estimulada por los planteamientos de Stanislavski y de Rudolf Laban a la hora de formar a sus actores, planteó un teatro basado en la creación colectiva, de corte popular y políticamente comprometido.

Es decir, en una gran diversidad de formas estéticas, desde las formas más naturalistas a otras no naturalistas, la sombra de Stanislavski trasluce en las diferentes técnicas del actor del siglo xx. Como veremos a lo largo del presente libro, en mayor o menor grado, para disentir o corroborar, gran parte de los reformadores del siglo hacen uso de los conceptos de Stanislavski. Meyerhold, Michael Chéjov, Copeau, Grotowski, Barba... Todos ellos mencionan en algún momento al maestro ruso para situar y orientar sus propias investigaciones. Sirva como ejemplo de todos ellos Bertolt Brecht, cuyos postulados parecen ser antagónicos a los del maestro ruso y que, sin embargo, llegó a plantear una serie de elementos del teatro de Stanislavski que le resultaban estimulantes desde su propia perspectiva teatral (ver recuadro **Bertolt Brecht**).

(72) Ver el apartado dedicado a Joan Littlewood en el capítulo XII, pp. 486-487.

Bibliografía

- BENEDETTI, Jean, *Stanislavski: his life and art,* Methuen, London, 1999.
- CARNICKE, Sharon Marie, "An actor prepares / Rabota aktera nad soboi: A comparison of the English with the Russian Stanislavsky", *Theatre Journal,* December 1984, pp. 481-494.
- CARNICKE, Sharon Marie, *Stanislavski in focus,* Harwood academic publishers, Los Angeles, 1998.
- CHÉJOV, Michael, *Sobre la técnica de actuación,* traducción de Antonio Fernández Lera, Alba Editorial, Barcelona, 1999.
- GORDON, Mel, *The Stanislavski technique: Russia,* Applause, New York, 1998.
- GROTOWSKI, Jerzy, "Los ejercicios", traducción de Elka Fediuk, *Revista Máscara* nº 11-12, enero-marzo 1993, pp. 27-38.
- IGLESIAS SIMÓN, Pablo, "Dirección escénica y principios estéticos en la compañía de los Meininger", *ADE-Teatro* nº 100, abril-junio 2004, pp. 177-184.
- JIMÉNEZ, Sergio, *El evangelio de Stanislavski según sus apóstoles, los apócrifos, la reforma, los falsos profetas y Judas Iscariote,* Escenología, Mexico D.F, 1990.
- KNÉBEL, María Ósipovna, *El último Stanislavsky,* traducción de Jorge Saura, Editorial Fundamentos, Madrid, 1996.
- KNÉBEL, María Ósipovna, *La palabra en la creación actoral,* traducción de Bibisharifa Jakimzianova y Jorge Saura, Editorial Fundamentos, Madrid, 1998.
- MEYERHOLD, Vsevolod, *Teoría teatral,* traducción de Agustín Barreno, Editorial Fundamentos, Madrid, 2003.
- RUFFINI, Franco, "El sistema Stanislavski", *ADE-Teatro* nº 87, septiembre-octubre 2001, pp. 34-36.

- SAURA, Jorge (ed.), *E. Vajtángov: Teoría y práctica teatral,* Publicaciones de la ADE, Madrid, 1997.

- STANISLAVSKI, Constantin, *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación,* traducción de Editorial Quetzal, Buenos Aires, 1979.

- STANISLAVSKI, Constantin, *Mi vida en el arte,* traducción de Editorial Quetzal, Buenos Aires, 1993 (a).

- STANISLAVSKI, Constantin, *El trabajo del actor sobre su papel,* traducción de Editorial Quetzal, Buenos Aires, 1993 (b).

- STANISLAVSKI, Constantin, *La construcción del personaje,* traducción de Alianza Editorial, Madrid, 1999.

- STANISLAVSKI, Konstantin, *El trabajo del actor sobre sí mismo en proceso creador de la vivencia,* traducción de Jorge Saura, Alba Editorial, Barcelona, 2003.

- STANISLAVSKI, Constantin, *La preparación del actor,* La avispa, Madrid, 2003.

- TOPORKOV, Vasily, *El sistema Stanislavsky,* Biblioteca del pueblo, La Habana, 1962.

Referencias en internet

- http://theatrelinks.com/stanislavski.htm
  Página que recoge varios enlaces sobre Stanislavski. En inglés.

- http://rutheater.home.att.net/stana.htm
  Artículo de 20.000 palabras sobre Stanislavski y Meyerhold en el contexto político y cultural de Rusia a principios del s. XX. En inglés.

- http://art.theatre.ru/
  Página oficial del Teatro de Arte de Moscú. En ruso.

- http://methodfest.com/04pages/industry/gilbert.htm
  Artículo titulado The method – an actor's journey escrito por Ron Gilbert, miembro del Actors Studio, en torno al trabajo y la vida de Stanislavski. En inglés.

CAPÍTULO II

MEYERHOLD Y LA BIOMECÁNICA

Si después de mi muerte escriben sobre mí,
no se diviertan desentrañando las contradicciones,
busquen más bien un lazo común en todo lo que hice,
incluso cuando, lo confieso, ni yo mismo pude verlo.

Meyerhold

Biografía artística

VSEVOLOD MEYERHOLD

A partir del naturalismo del Teatro de Arte de Moscú

Vsevolod Emilievic Meyerhold nació en 1874 en la ciudad rusa de Penza. Después de tantear estudios de derecho y de música, se formó durante dos años en el Instituto Dramático-musical de la Filarmónica de Moscú que dirigía Nemiróvich-Danchenko. Cuando, en 1898, este último y Stanislavski crearon el Teatro de Arte de Moscú (TAM) invitaron a Meyerhold a formar parte de la compañía recién emergida. Se convirtió así en testigo directo de los primeros pasos de una de las estructuras más influyentes del teatro del siglo XX.

Hasta 1902, año en el que abandonó el TAM, Meyerhold se educó bajo las directrices de Stanislavski y de Nemiróvich-Danchenko. El entrenamiento del actor y la investigación permanente que le fue inculcado en el TAM lo trasladó, sin duda, a su particular concepción escénica. Sin embargo, el recorrido teatral de Meyerhold vino definido por el alejamiento constante de los preceptos naturalistas que el TAM promulgaba en sus inicios. Efectivamente, si hay algo que guió la trayectoria del director ruso fue el antinaturalismo.

Una vez fuera del TAM y con el antinaturalismo como brújula artística, fundó la Compañía de Artistas Dramáticos Rusos que después tomó el nombre de Sociedad del Nuevo Drama. Primero en Kherson y después en Tiflis, Meyerhold llevó a cabo una actividad febril: dirigió unas 165 producciones e interpretó más de 40 personajes en tres temporadas. Una investigación permanente de formas no naturalistas que, sin embargo, no acababan de tener una entidad propia. Así lo recuerda él mismo:

> Como director comencé imitando servicialmente a Stanislavski. En teoría, ya no aceptaba muchos de los métodos de dirección de sus inicios; los criticaba. Pero en la práctica, cuando comencé a desarrollar mi trabajo, me dediqué a seguir tímidamente sus pasos.[73]

(73) GLADKOV, Aleksandr, *Meyerhold speaks. Meyerhold rehearses.* Edición y traducción de Alma Law, Harwood Academic Publishers, Amsterdam, 1997, p. 116. Fragmento traducido por Juana Lor.

El Teatro-Estudio

En los comienzos del novecientos, como ya se ha dicho, tomaron fuerza movimientos artísticos que buscaban una alternativa al naturalismo, particularmente el simbolismo. El TAM, con Stanislavski a la cabeza, se encontró entonces con la dificultad de hacer frente a las propuestas de nuevos dramaturgos como Maeterlinck, donde los preceptos naturalistas con los que habían trabajado hasta entonces ya no resultaban eficaces. Se hacía necesaria una renovación. Como ya dijimos en el capítulo I, el primer paso de Stanislavski en busca de esta renovación fue crear, en 1905 junto a Meyerhold, el Teatro-Estudio, una estructura adscrita al TAM pero que gozaba de la suficiente independencia para llevar labores de investigación.

El Teatro-Estudio de 1905 es probablemente el primer Laboratorio Teatral que se conoce. Su objetivo era claro: investigar nuevas formas teatrales que permitiesen la puesta en escena de los nuevos dramaturgos emergentes. La investigación abarcaba no sólo la interpretación de los actores, también había áreas para el estudio de la escenografía, la pintura, la literatura o la música.[74]

La música, precisamente, empezó a ser a partir de ese momento una de las claves del teatro de Meyerhold. Hasta entonces la música en teatro había servido como acompañamiento, como una atmósfera sonora que siempre quedaba en un segundo plano. Sin embargo, Meyerhold (al igual que Appia) comenzaba a entender que la música era el elemento básico para construir una dramaturgia no naturalista. En las propuestas escénicas del Teatro-Estudio el juego del actor, sus movimientos y sus palabras, así como el espacio con sus líneas y sus colores estaban sometidos al ritmo de la música.

Estilización: Procedimiento que muestra la realidad bajo una forma simplificada, reducida a lo esencial. Bajo el término estilización, Meyerhold propuso un teatro alejado del naturalismo y ligado a la idea del convencionalismo, donde los medios expresivos mostraban de forma sintética el contenido de la obra.

Los trabajos del Teatro-Estudio no se mostraron públicamente. Stanislavski cerró el estudio después del ensayo general de *La muerte de Tintagiles* de Maeterlinck. La técnica de los actores, educados en los viejos métodos, no conseguía plasmar aquel teatro de la **estilización** que Meyerhold proponía. La enseñaza era

(74) Meyerhold describe el trabajo del Teatro-Estudio en MEYERHOLD, Vsevolod, *Meyerhold: textos teóricos.* Edición de Juan Antonio Hormigón, Publicaciones de la ADE, Madrid, 1998, pp. 135-144.

nítida: "para el arte nuevo, se necesitan actores también nuevos, con una técnica completamente renovada"[75]. Son palabras de Stanislavski que explican el fracaso del Teatro-Estudio y que cristalizan la dinámica de la renovación teatral del siglo XX: el desarrollo de nuevas formas teatrales debía cimentarse en nuevas formas de abordar el arte del actor.

El Teatro de la Convención Consciente

Tras la experiencia del Teatro-Estudio, Meyerhold trató sin éxito de reorganizar la Sociedad del Nuevo Drama. Sin una estructura clara donde desarrollar su trabajo, en 1906 se trasladó a San Petersburgo para dirigir el teatro de Vera Kommissarzhevskaia, una de las actrices rusas con mayor reputación de la época. Allí elaboró las bases de un nuevo teatro antinaturalista: el Teatro de la Convención Consciente.

Valeri Briusov (1873-1924): Poeta, dramaturgo y novelista ruso y una de las cabezas más relevantes del movimiento simbolista ruso. En teatro, Briusov abogó por un estilo no naturalista que definió bajo el nombre de Convención Consciente y que influyó profundamente en Meyerhold.

Formulado por primera vez por **Valeri Briusov**, la Convención Consciente asume como principio artístico que el teatro precisa de una serie de convenciones que tanto el actor como el espectador deben tener presentes permanentemente. En consecuencia, la formulación de este tipo de teatro, en clara contraposición a los presupuestos naturalistas, no permite que el espectador tenga la ilusión de presenciar lo que ocurre en escena como algo *real* y le hace evidente que aquello que observa es una escenografía y unos actores que interpretan y que forman parte del juego teatral. Esta nueva concepción teatral anticipaba aquello que Brecht, treinta años después, llamaría la *Verfremdung*.[76]

Además de una reformulación estética y conceptual, el Teatro de la Convención Consciente proponía una nueva perspectiva para el arte del actor. Si en el naturalismo al actor se le observaba bajo el prisma de la verosimilitud emocional y psicológica, Meyerhold comenzaba a desviar este enfoque para dirigirlo a otra esfera donde predominasen la musicalidad y la plástica. El cuerpo, la

(75) STANISLAVSKI, C., (1993), o.c., p. 300.
(76) Sobre el concepto de la Verfremdung ver capítulo VIII, pp. 326-328.

voz y el diseño del movimiento en el espacio se convertían así, en las principales herramientas artísticas que el actor poseía para establecer la comunicación con el público.[77]

Lo imperial y lo subterráneo

El grado de colectivización al que sometía Meyerhold a sus actores en escena, diluía las pretensiones de una actriz-estrella como Kommissarzhevskaia. Como era previsible, en 1907 el vínculo profesional entre ambos se rompió. Al año siguiente, el director ruso aceptó una oferta para dirigir los teatros imperiales Aleksandrinski y Marinski de San Petersburgo. Con mayores medios a su disposición, puso en escena producciones de gran escala: *Don Juan* (1910), *El barracón* (1915) o *El baile de las Máscaras* (1917) son algunas de ellas. En la elaboración de estos espectáculos Meyerhold trató de recuperar la esencia del juego de tradiciones teatrales antiguas como la *commedia dell'arte*, el teatro español de los siglos XVI y XVII o el **Kabuki** de Japón. Sobre estas premisas, la antigua disposición estatuaria del actor devino paulatinamente en un juego más rítmico y ágil, al tiempo que el **grotesco** se establecía como estilo escénico.

Kabuki: Forma antigua de teatro japonés originada a principios del siglo XVII. Los espectáculos de Kabuki narran historias tomadas de otras formas tradicionales como el Noh o el Bunraku o del propio Kabuki, y combinan una escenografía y unos vestuarios muy coloristas con una interpretación muy estilizada y expresionista.

Grotesco: Término que deriva del italiano *grottesco* (de las grutas) y que designa, en arquitectura, al estilo o adorno que imita la aspereza de las rocas. En teatro resulta grotesco todo aquello que, por contraste, resulta cómico por un efecto caricaturesco, burlesco o extraño. Meyerhold desarrolló su propia formulación de un grotesco escénico a partir de los escritos de E.T.A. Hoffman, Alexander Blok y de la pintura de Francisco Goya.

Paralelamente a su trabajo en los teatros imperiales, Meyerhold continuó su labor de investigación a una escala menos elocuente. Para ello se escudaba bajo el pseudónimo "Dr. Dapertutto". Con esta nueva identidad, Meyerhold frecuentaba cabarets, sótanos y salones improvisadamente reconvertidos en pequeños teatros. Sus investigaciones también miraban de reojo a la tradición del teatro itinerante, al arte juglar, al arte del mimo, de los acróbatas, a la pantomima o al circo. Con estas inquietudes, en

(77) Meyerhold analiza las bases teóricas y prácticas del Teatro de la Convención Consciente en tres artículos titulados *Presagios literarios del Nuevo Teatro*, *Los primeros intentos del Teatro de "La Convención"* y *El "Teatro de la Convención"*. Ver: MEYERHOLD, V., (1998), o.c., pp. 157-177.

1913, el Dr. Dapertutto creó un nuevo Teatro Estudio en la calle Troiskaia.[78] Allí se impartían clases de recitación musical, procedimientos de la *commedia dell'arte* y movimientos escénicos. Las investigaciones avanzaban en una doble vertiente: mientras Meyerhold llenaba los teatros imperiales con producciones espectaculares, el Dr. Dapertutto establecía en su pequeño estudio las bases de lo que después se conocería como la biomecánica.

El Octubre Teatral: Maiakovski y Meyerhold

Revolución de Octubre: Tras la Revolución de Febrero, la Revolución de Octubre fue la segunda fase de la Revolución Rusa de 1917, considerada como la primera revolución comunista declarada del siglo XX. Liderada por los bolcheviques y con Vladimir Lenin a la cabeza, la revolución culminó con el derrocamiento del gobierno provisional, que desembocaría en una guerra civil (1918–1922) y en la posterior creación de la Unión Soviética en 1922.

Proletkult: *Asociación de Cultura Proletaria* fundada en 1917 en Rusia que promulgó un arte proletario lejos de las influencias burguesas precedentes. Impulsado por Alexander Bogdanov, el Proletkult trató de reorientar las artes plásticas, el teatro, el cine, la literatura o la música hacia la construcción de la nueva sociedad socialista sobre metodologías y procedimientos científicos.

En 1917 llegó la **Revolución de Octubre** y con ella el contexto político, social y cultural ruso dio un vuelco. Al tiempo que Meyerhold se adhería al movimiento revolucionario, su teatro también iba adquiriendo un nuevo cariz. Bajo el eslogan del Octubre Teatral, promulgaba "un arte de masas, luchador, lleno de juego, de sol y de simplicidad". Las investigaciones previas sobre la musicalidad, el juego actoral y el espacio escénico se encauzaban hacia un objetivo preciso: la elaboración de un nuevo teatro proletario basado en los preceptos del **proletkult**.

Meyerhold asumió entonces la dirección del Departamento Teatral del NARPROMKOS (Comisariado del Pueblo para la Instrucción) y del Primer Teatro R.S.F.S.R. (República Socialista Federativa Soviética de Rusia), estructuras ambas dependientes del gobierno soviético. Desde esta nueva posición, su labor se encaminó a la educación cultural de grupos de trabajadores amateurs o semiprofesionales con los que llevaría a cabo los llamados espectáculos de masas: los espectadores, por cientos, devenían en actores, las calles en escenario y toda acción se convertía en una exaltación política e ideológica de la revolución.

(78) El Teatro Estudio de la calle Troiskaia se estableció posteriormente en la calle Borodinskaia, hasta que se cerró en 1917. Para ver los programas de trabajo del Estudio: MEYERHOLD, Vsevolod, *Teoría Teatral*. Traducción de Agustín Barreno, Fundamentos, Madrid, 2003, pp. 68-83.

Sin embargo, para avanzar en sus concepciones puramente teatrales Meyerhold pronto retomó el trabajo con actores profesionales. Una de las claves en esta nueva evolución fue **Vlamidir Maiakovski**, poeta profundamente implicado en la revolución, con quien trabajaría en varias producciones antes de su prematura muerte. De la mano de Maiakovski, la expresión del cuerpo que tanto preocupaba a Meyerhold adquiría una palabra con un mensaje comprometido y acorde con los tiempos posrevolucionarios. La primera obra de Maiakovski que Meyerhold puso en escena fue *Misterio Bufo* (1918), de la que hizo una segunda versión en 1921. El director ruso elaboró la dramaturgia de la obra ("una representación heroica, épica y satírica de nuestra época" en palabras del autor) valiéndose de las técnicas del circo y del teatro de feria ambulante. En ambas versiones el espectáculo dividió a la crítica y al público: por un lado se ensalzó el surgimiento de un nuevo lenguaje teatral, por otro se le achacó la incapacidad de conectar con el pueblo obrero.

Vladimir Maiakovski (1893-1930): Poeta, dramaturgo y teórico soviético que desarrolló una profusa actividad literaria y política durante la Revolución Rusa. Además de numerosos poemas y ensayos, Maiakovski escribió *Misterio Bufo* (1918), *La chinche* (1929) o el *El baño* (1930), todas ellas obras de teatro estrenadas por Meyerhold.

Una perspectiva nueva de lo antiguo: la biomecánica

Hacia 1920, Meyerhold comenzó a hablar de la biomecánica como una nueva forma de abordar el entrenamiento y el arte del actor. Con la biomecánica, el director ruso retomó ciertos elementos de antiguas tradiciones teatrales y les aplicó una nueva perspectiva: a las nociones previas sobre la *Commedia dell'arte*, el teatro oriental y el circo, se unían las nuevas concepciones provenientes del **taylorismo** o de la **reflexología**[79].

Taylorismo: Sistema de organización del trabajo de principios del siglo XX basado en las ideas del ingeniero industrial norteamericano Frederick Winslow Taylor, que consiste en la descomposición de los procesos en diversas tareas que se cronometran y se pagan según rendimiento. La base del trabajo corporal del taylorismo que incide en la importancia de un tipo de movimiento rítmico, económico y fluido quedó plasmada en la biomecánica de Meyerhold.

(79) Para un análisis sobre la influencia de los diferentes movimientos artísticos, científicos y tecnológicos en el origen de la biomecánica ver: *Meyerhold: From Biomechanics to the Triumph of Socialist Realism*. En: LAW, Alma y GORDON, Mel, *Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics: actor training in revolutionary Russia*, McFarland, North Carolina, 1996, pp. 33-74.

Reflexología: Corriente de pensamiento que inició Ivan Petrovich Pavlov, fundador de la escuela reflexológica rusa, según la cual todo el aprendizaje se desarrolla por la diferenciación progresiva de respuestas aprendidas gradualmente y asociadas con anteriores adquisiciones. Las teorías de Pavlov, en particular las relativas a la generación de los reflejos, sirvieron de soporte para las teorías de Meyerhold y de Stanislavski.

Teoría de James-Lange: Teoría de la emoción formulada simultáneamente pero de forma independiente por los psicólogos William James y Carl Lange, donde proponen un modelo en el que la reacción fisiológica ante el estímulo es la que provocaba la emoción: 'No lloro porque tengo pena, sino que tengo pena porque lloro'.

El taylorismo además de un sistema de organización del trabajo, proveía a Meyerhold de un patrón para el movimiento escénico de los actores: las acciones debían economizar el esfuerzo, ser rítmicas, fluidas y suaves. Lo que en el taylorismo confería eficacia al trabajo del obrero, en la biomecánica dotaba al actor de un comportamiento enraizado en lo teatral. Una analogía más literal que metafórica que reflejaba el surgimiento de la biomecánica como una respuesta a las inquietudes, no sólo teatrales, también políticas y sociales de la época.

Por otro lado, la reflexología de Ivan Pavlov y la **teoría de James-Lange** permitieron a Meyerhold dar solidez científica a sus planteamientos que se focalizaban en la esfera física más que en la psicológica. Así lo explica Meyerhold a través de un ejemplo:

> Cuando yo mostraba a Zinaida Nikolaievna Raich, algunos me habrán visto lágrimas en los ojos; les aseguro que las pasiones de Stefka no tienen en absoluto nada que ver con las mías. Simplemente, adopté un escorzo que, gracias a mi adaptación, produjo la reacción necesaria; fue excitado el nervio que controla el músculo encargado de soltar lágrimas y este canalla las soltó.[80]

El primer espectáculo con el que el director ruso puso en escena los procedimientos de la biomecánica fue *El cornudo magnífico* (1922).[81] Edificado sobre las bases artísticas y estéticas del **constructivismo**, el espectáculo ofrecía el terreno idóneo para que el juego biomecánico de los actores se explayase en su plenitud. La disposición de los elementos escenográficos como máquinas-utensilio (escaleras, rampas, puentes y plataformas) favorecía un juego dramático que mezclaba el circo, el equilibrismo y la danza colectiva en un entramado dibujado con extrema precisión. "*El*

(80) MEYERHOLD, V., (1998), o.c., p. 475. Meyerhold se refiere a una escena de *El profesor Bubus*, (1925). Zinaida Nikolaievna Raich era su mujer y actriz principal por aquella época.
(81) Para una descripción exhaustiva de esta puesta en escena ver: LAW, Alama, *Le cocu magnifique de Commerlynck*. En: PICON-VALLIN, Béatrice, *Les Voies de la Création Théâtrale*, vol. VII, CNRS, París, 1984, pp. 13-43.

Cornudo mostró a todos que la biomecánica no es la aritmética del entrenamiento del actor, sino su álgebra",[82] diría Meyerhold.

Constructivismo: Corriente artística rusa de la época posrevolucionaria desarrollado por artistas y teóricos como Vladimir Tatlin o Alekséi Gan. Primero en la pintura y la escultura, el constructivismo promulgó un concepto de arte sobre unas bases teórico-prácticas más objetivas relacionadas con la edificación, la productividad y el utilitarismo. El movimiento reaccionaba así al concepto precedente de corte idealista de "El arte por el arte". En teatro, Meyerhold, Maiakovski o Tairov se adhirieron al movimiento.

El Teatro Meyerhold

En aquel mismo año, 1922, Meyerhold fundó su nueva compañía: el Teatro Meyerhold (TIM - Teatr Imeni Meyerhold). Se trataba de una estructura a medio camino entre una escuela, un teatro y un centro de investigación. Sin mencionarlo, Meyerhold planteaba así las bases de lo que sería la estructura clave en el desarrollo del arte del actor y de las vanguardias teatrales del siglo XX: el Laboratorio Teatral. Una organización artística similar la veremos en el Vieux Colombier de Copeau, en el Teatr Laboratorium de Grotowski, en el Odin Teatret de Barba o en el Centro Internacional de Investigación Teatral de Peter Brook.

Pero sigamos con Meyerhold. Después de la época constructivista, en los siguientes espectáculos la biomecánica se integró de forma más sutil, en busca de un nuevo realismo que más adelante se llamaría "realismo estilizado". *El profesor Bubus* (1925), *El mandato* (1925), *El inspector* (1926) o *La desgracia de ser inteligente* (1928) son ejemplos de esta transformación.

Nikolái Vasilievich Gógol (180-1852): Escritor de origen ucraniano, considerado una de las figuras clave de la literatura rusa. Entre otras novelas, cuentos y comedias, destacan *Diario de un loco* (1835), *El inspector* (1836) o *Almas muertas* (1842). Stanislavski y Meyerhold pusieron en escena El inspector en 1921 y 1926, respectivamente. Stanislavski también puso en escena *Almas muertas* en 1932.

Quedémonos un instante en *El inspector*, uno de los espectáculos más relevantes de su trayectoria y que permaneció en cartel durante once años, hasta 1938.[83] En *El Inspector*, comedia satírica y una de las obras cumbre de **Gógol**, Meyerhold, añorando un teatro de base científica, edificó la puesta en escena de forma extremadamente precisa. Fue nuevamente la música la que permitió traducir el teatro a un len-

(82) GLADKOV, A., (1997),o.c. p. 135.
(83) Para una descripción exhaustiva de esta puesta en escena ver PICON-VALLIN, B., "Le revizor de Gógol-Meyerhold". En: PICON-VALLIN, Béatrice, *Les Voies de la Création Théâtrale*, vol. VII, CNRS, París, pp. 61-127. *El inspector* también fue puesto en escena por Stanislavski en 1908 y 1921, esta última con Michael Chéjov en el papel de Khlestakov. Stanislavski, además, le dedica un escrito a este texto (1936-1937) donde traza las bases del Método de las Acciones Físicas.

guaje artístico casi matemático: bien en paralelo, en contrapunto o de forma más libre, la partitura gestual de los actores se construyó en relación con la música. Pero esta vez, a diferencia de lo que ocurría en el Teatro de la Convención Consciente, el texto y la estética del espectáculo abocaban al actor una interpretación más cercana a lo realista. De hecho, Meyerhold definió esta puesta en escena como "realismo musical". Le escuchamos:

> Vimos que el espectáculo debía disponerse de acuerdo con todas las reglas de la composición orquestal, que la parte de cada actor no suena por separado, que debe ser incorporada a la masa de instrumentos-roles, señalar en esta compleja estructura el *leitmotiv* y hacer que el actor, la luz, el movimiento y los objetos suenen en la escena al unísono, como una orquesta.[84]

Antes de que el Teatro Meyerhold cambiase de sede en 1932, el director ruso también puso en escena las dos últimas obras de Maiakovski: *La Chinche* (1929) y *El baño* (1930). Desde la magnanimidad de la puesta en escena, pero buscando un lenguaje dramático más sencillo para poder llegar también al proletariado, Meyerhold y Maiakovski ahondaban nuevamente en el mestizaje entre el circo y teatro: "En vez de mostrar un teatro psicológico, mostramos un teatro de espectáculo"[85].

El final

En la década de los años treinta las condiciones de trabajo de Meyerhold empeoraron. Con Stalin más dictador que comunista, la trayectoria del director ruso se vio torpedeada progresivamente. A este nuevo volantazo social, cultural y político se unió la muerte de Maiakovski en 1930. Con su desaparición, Meyerhold perdía el único dramaturgo capaz de ofrecerle una literatura acorde con el pulso de la época. La falta de dramaturgos contemporáneos le obligaba a Meyerhold a recurrir a los clásicos rusos para no rebajar la calidad de los textos. El poder soviético, sin embargo, consideraba la selección de sus obras un síntoma de falta de compromiso con la causa revolucionaria.

Un factor determinante en este arrinconamiento a Meyerhold fue

(84) MEYERHOLD, V., (1998), o.c., pp. 521-522.
(85) Citado en MEYERHOLD, V., (1998), o.c., pp. 547.

la instauración de un modelo artístico oficial: el **Realismo Socialista**, un patrón estilístico que, a modo de tamiz censurador, excluía todas las propuestas no afines a los dictados del régimen. Bajo este prisma, el teatro de Meyerhold era considerado formalista y apolítico. Ante tanta dificultad, el director ruso sólo pudo poner en escena ocho nuevas producciones entre 1932 y 1938.

> **Realismo Socialista:** Corriente artística generada en la Unión Soviética durante la época estalinista y que pasó a ser oficial a partir de 1932. Su propósito fue llevar los ideales del comunismo al terreno del arte, pero en la práctica sirvió para excluir aquellas propuestas artísticas que se distanciaban de la línea política de Stalin. Después de la II Guerra Mundial, el realismo socialista se difundió por otros países comunistas, permaneciendo vigente en la Unión Soviética como estilo artístico oficial hasta su desmembramiento en 1991.

Uno de los espectáculos más representativos de esta época fue *La dama de las camelias* (1934) de Alejandro Dumas –hijo–. Con una disposición escénica más realista que las precedentes, la biomecánica de las acciones físicas, cada vez más precisas y coreografiadas, seguía siendo el punto de partida creativo. Sin embargo, los ataques contra Meyerhold eran cada vez más frecuentes. La escalada de censuras desembocó en el cierre del Teatro Meyerhold en 1938. Lo acusaban de formalista, burgués y antiartístico.[86] Curiosamente, en este desahucio fue Stanislavski quien vino a socorrerle ofreciéndole la dirección de los ensayos de su Teatro de Ópera. Sin embargo, Stanislavski murió ese mismo año y Meyerhold se quedó sin amparo otra vez. En 1939 fue detenido, torturado y en febrero de 1940 murió fusilado bajo la acusación de ser trotskista, y espía británico y japonés.

El despertar de una larva latente: la biomecánica después de Meyerhold

Después de su muerte, la memoria sobre Meyerhold y su teatro se silenció completamente: su nombre desapareció del teatro soviético. Sólo dos años después de la muerte de Stalin, en 1955, fue rehabilitado por la Comisión militar de la Corte Suprema de la U.R.S.S. Desde entonces el proceso de recuperación de su legado artístico ha sido gradual y constante. La primera edición de los textos rusos de Meyerhold se realizó en 1968 y su traducción a lengua castellana llegó en 1970. Sus escritos, sus documentos y

(86) Ver el decreto de liquidación del Teatro Meyerhold en MEYERHOLD, V., (1998), o.c., p. 101.

las fotografías de sus puestas en escena han permitido que hoy nos podamos acercar con mayor resolución a su teatro. Sin embargo, la biomecánica ha permanecido como una forma de entrenamiento muchas veces intangible. Meyerhold, a diferencia de Stanislavski, era reticente a plasmar por escrito sus teorías sobre el actor. Generalmente delegaba esa tarea en sus colaboradores o en sus alumnos. En cualquier caso, las referencias sobre la biomecánica en estos manuscritos resultan difíciles de traducir a la práctica, aparecen como "espejismos y sueños" envueltos en "una especie de neblina dorada". Así es como describía las lecciones de Meyerhold uno de sus alumnos, Eisenstein, del que hablaremos más adelante.

Si hoy se ha podido rescatar gran parte del trabajo práctico de la biomecánica es gracias a Nikolái Kustov, colaborador de Meyerhold y profesor de biomecánica en los años treinta. Kustov, antes de su retirada en los años setenta, transmitió sus conocimientos sobre biomecánica a un grupo de actores. En la actualidad uno de ellos, Gennadi Bogdanov, continúa enseñando biomecánica en diferentes centros como el Internazionale Studi di Biomeccanica Teatrale (Perugia, Italia), el Mime Centrum (Berlín, Alemania) o la Academia Rusa de Artes Escénicas – GITIS – (Moscú, Rusia).

Pasamos, entonces, a intentar despejar esa "neblina dorada" y palpar en su vertiente práctica uno de los legados más importantes de Meyerhold: la biomecánica.

La técnica

LA BIOMECÁNICA

Preludios: Appia y Craig

Hay dos antecedentes claros que corren casi en paralelo a Meyerhold y su biomecánica: **Adolphe Appia** y Gordon Craig. La biomecánica parece recoger del primero el concepto de la música ligada a la puesta en escena y del segundo esa visión antinaturalista del actor conocida como **supermarioneta**.

Empecemos con Appia. Él fue de los primeros en situar la música como eje de la puesta en escena. Para él, como para Meyerhold, la música es quien armoniza y da un sentido homogéneo al resto de los elementos escénicos y, entre ellos, también al trabajo del actor. Desde esta perspectiva, Appia, influido por la euritmia de Dalcroze, entiende que es la música quien sugiere los movimientos al actor (recuadro **Adolphe Appia**). Esta relación armónica entre el actor y la música apuntada por Appia es también clave para Meyerhold:

> **Adolphe Appia (1862-1928):** Teórico, escenógrafo y director de escena suizo. A partir de las concepciones Richard Wagner, Appia asentó la figura del director de escena como el mayor responsable de la unidad de todos los elementos del espectáculo teatral. Sus ideas relativas a la música, la luz y el espacio escénico marcaron el desarrollo del teatro moderno. Autor de obras teóricas como *La puesta en escena del drama wagneriano* (1895), *La música y la puesta en escena* (1899) o *La obra de arte viviente* (1921).

> **Supermarioneta:** Concepción del actor propuesta por Gordon Craig muy cercana al modelo de actor de las tradiciones teatrales orientales, donde el movimiento y el gesto, dispuestos de forma ordenada y significativa, son el anclaje para expresar las ideas, las emociones y los sentimientos.

> En el teatro del futuro el actor subordinará sus movimientos al ritmo; él creará una música única de movimiento. Cuando los movimientos humanos se convierten en música incluso en su forma, las palabras no serán más que un embellecimiento.[87]

Veamos ahora la conexión entre Craig y Meyerhold. Si seguimos el discurso del director inglés en su famoso artículo *El actor y la supermarioneta*[88] observamos igualmente una serie de elementos

(87) Citado en: BRAUN, Edward, *Meyerhold on Theatre*, Methuen, London, 1998, pp. 310-311.
(88) CRAIG, Edward Gordon, *El arte del teatro*. Traducción de M. Margherita Pavía, Editorial Gaceta-UNAM-GECSA, México DF, 1987, pp. 113-148.

Adolphe Appia

El actor en el drama del poeta-músico

Del drama del poeta-músico, el actor recibe, además de determinadas sugerencias para su interpretación, las proporciones exactas que debe respetar. Ni siquiera puede aportar, en el marco de las proporciones definitivamente fijadas por la música, las variaciones de intensidad que la vida le enseña, ya que dichas variaciones las contiene igualmente la expresión musical. La cantidad y el significado del texto poético-musical (es decir, la partitura completa del drama), representa pues la vida para el intérprete de esa obra de arte; y, del mismo modo que el actor del drama hablado debe adquirir la flexibilidad necesaria para reproducir los elementos que le proporciona su experiencia de la vida cotidiana, el actor del drama del poeta-músico debe adquirirla a su vez para obedecer las órdenes formales que la vida contenida en la partitura le impone directamente.

La música y la puesta en escena, 1899

APPIA, Adolphe. *La música y la puesta en escena. La obra de arte viviente*, traducción de Natalie Cañizares Bundorf, Publicaciones de la ADE, Madrid, 2000, pp. 98-99.

que, desde una perspectiva diferente, son puestos en acción en la biomecánica de Meyerhold. Ambos directores muestran una determinación clara por destruir el modelo de actor que predominaba en su época. Un modelo que, anclado en la imitación realista y en la excesiva personalización, hacía que el actor fuese arrastrado por las emociones, convirtiendo la interpretación en un caos fuera de todo arte (ver recuadro **Gordon Craig**). A este estilo de interpretación, tanto Craig como Meyerhold oponen otro que es resultado de un método riguroso de investigación y donde el actor-creador controla conscientemente sus medios expresivos para disponerlos de forma virtuosa y estilizada.[89] Meyerhold sintetiza este modelo de interpretación en su famosa fórmula del actor biomecánico:

> La fórmula del actor consistirá en la siguiente expresión: N = A1 + A2 siendo N el actor, A1 el constructor, que formula mentalmente y transmite las órdenes para la realización de la tarea, y A2 el cuerpo del actor, el ejecutor que realiza la idea del constructor (A1).

(89) La Supermarioneta de Craig ha sido una de las metáforas clave en la evolución del arte del actor cuando éste se encontraba enquistado en el naturalismo y ha sido abiertamente explorada por grandes reformadores de la escena del novecientos, entre ellos, Étienne Decroux. Ver capítulo VI, pp. 237-238.

Gordon Craig

Contra el actor preso de las emociones y mero imitador de la naturaleza

Vimos entonces que la mente del actor tiene menos poder que su emoción, porque la emoción es capaz de inducir al cerebro a colaborar en la destrucción de lo que ella misma quisiera producir; y, desde el momento en que la mente se vuelve esclava de la emoción, por consiguiente sucede que al actor le tienen que acaecer continuos inconvenientes. Así llegamos a este punto: que la emoción es la causa que antes crea y luego destruye. El arte, como lo hemos definido, no puede admitir hechos accidentales; entonces, lo que el actor nos da no es una obra de arte, sino una serie de confesiones fortuitas. (...)

El actor (...) ve a la vida cómo una máquina fotográfica, busca hacer un retrato que compita con una fotografía. No imagina ni siquiera que su arte sea similar, por ejemplo, el arte de la música; él se esfuerza en reproducir a la ' naturaleza; raramente piensa en inventar con ayuda de la naturaleza y no aspira nunca a crear. Como ya dije, lo mejor que puede hacer, cuando quiera tomar y expresar la poesía de un beso, el arrebato de un combate o la quietud de la muerte, es copiar fielmente, fotográficamente -beso-lucha-, yace acostado y hace la mimica de la muerte; pero si lo piensan, ¿todo esto no es pura idiotez? Mísero arte y habilidad de cuatro centavos si no puede ofrecer al público el espíritu, la esencia de una idea, si está en grado solamente de exhibir una copia sin arte, un facsímil de la copia misma. Esto se llama ser un imitador, no un artista. Esto es proclamarse pariente del ventrílocuo.

El actor y la supermarioneta, 1907

CRAIG, Edward Gordon. *El arte del teatro*, traducción de M. Margherita Pavia, Editorial Gaceta-UNAM-GECSA, México DF, 1987, p. 121.

"Si la punta de la nariz trabaja, todo el cuerpo también trabaja"

La característica principal de la biomecánica es una codificación específica en el uso del cuerpo que determina un juego actoral enraizado en lo teatral. Como veremos a lo largo del capítulo, tanto la voz como las emociones, así como el resto de los elementos de la interpretación se integran, se articulan y se canalizan en función de la expresión del cuerpo. En este breve itinerario, comenzaremos por analizar los conceptos clave que hacen del cuerpo el punto de referencia del actor biomecánico.

En primer lugar, nos encontramos con la ley fundamental de la biomecánica, que dice así:

> El cuerpo entero participa en cada uno de nuestros movimientos.[90]

O dicho en otras palabras:

> Si la punta de la nariz trabaja, todo el cuerpo también trabaja.[91]

Es decir, cualquier acción que en la vida cotidiana implica sólo a una parte del cuerpo, cuando es llevada a escena abarca el cuerpo entero. Veamos un ejemplo al que volveremos más adelante: el ejercicio de "El tiro con arco". Tirar con arco es una acción que en su versión cotidiana implicaría a la parte superior del tronco. Sin embargo, ejecutada como un ejercicio de biomecánica se convierte en una especie de danza en la que participa todo el cuerpo. Técnicamente, esto se produce gracias a una traslación del impulso: en la biomecánica son las piernas las que generan el impulso de todas las acciones. En el ejercicio de "El tiro con arco", por lo tanto, el impulso que originariamente nace en el brazo, se traslada a las piernas y de ahí se transmite a todo el cuerpo.

Raccourci: Término francés que significa "atajo, resumen o síntesis". En el mimo se utiliza para describir la concentración de una secuencia de movimientos en un solo gesto. Por su parte, Meyerhold y Eisenstein lo utilizaron para denominar a formas corporales precisas que el actor elabora en relación con el espacio y el resto de los compañeros-personajes y que, simultáneamente, son capaces de generar una resonancia emocional en quien las ejecuta.

Otro de los elementos fundamentales que revela la importancia del cuerpo en el juego dramático del actor es el ***raccourci***. El *raccourci* define la forma, el escorzo preciso que adquiere el cuerpo en relación con el resto de los compañeros-personajes y con el espacio y que, a su vez, genera una emoción correspondiente en el actor. Para Meyerhold, un buen diseño del *raccourci* es el fundamento para que el resto de los elementos expresivos del actor funcionen:

> Estoy seguro que el actor que haya encontrado un escorzo [*raccourci*] físico a su personaje, dirá su texto con corrección. (...) Busco el escorzo [*raccourci*] más exacto, como un escritor busca la expresión precisa.[92]

(90) Citado en: MEYERHOLD, Vsevolod, *El actor sobre la escena. Diccionario de práctica teatral.* Edición de Edgar Cevallos y traducción de Equipo de Idioma GEGSA, Grupo Editorial Gaceta, México, 1986, p. 111.
(91) Se trata del primer principio que aparece en el documento "Principios de biomecánica", escrito por Mijail Korenev, colaborador de Meyerhold en el Laboratorio de Biomecánica, donde se anotan 44 principios básicos en la ejecución de los ejercicios de biomecánica. Ver: LAW, A., y GORDON, M., (1996), o.c., pp. 135-138.
(92) GLADKOV, A., (1997),o.c., pp. 123-124. Fragmento traducido por Juana Lor.

De ahí se desprende uno de los trabajos más importantes que debe afrontar el actor: la elaboración de un diseño preciso de los movimientos. De la misma manera que un músico plasma su creación en una partitura musical, el actor, en un mismo esfuerzo consciente por organizar el material creativo, sintetiza su interpretación en una partitura de movimientos.

Sin embargo, aquí hay que hacer una matización. En la biomecánica, esta partitura, esta mecánica, por muy establecida que esté, debe cobrar vida, debe jugarse, hacerse flexible, de otro modo la interpretación quedaría vacía, predecible, robotizada. Esto nos conduce a otro elemento clave para Meyerhold: la improvisación. El actor debe ser capaz de improvisar dentro de la partitura que ha compuesto, debe transformar la mecánica en *bio*mecánica:

> Los buenos actores improvisan siempre, incluso en los límites del diseño más preciso de la puesta en escena.[93]

El actor biomecánico se encuentra entonces ante la necesidad de equilibrar y hacer complementarios dos extremos opuestos: ceñirse a la acción - jugar la acción. En saber conjugar esta dualidad parece estar el secreto del arte del actor. Meyerhold lo explica así:

> La auto-restricción y la improvisación - estos son dos de los requerimientos principales del actor en escena. Cuanto más compleja sea la combinación de ambas, más elevado es el arte del actor.[94]

La acción tiene un ciclo: *otkaz, posyl, tormos*

Abordamos ahora la forma en la que se ejecuta una acción según la biomecánica. Toda acción consta de tres fases: *otkaz, posyl* y *tormos*. Las analizamos brevemente.

La palabra rusa **otkaz** significa "rechazo" o "retroceso". En la biomecánica, el *otkaz* describe el anteimpulso previo a la acción: un movimiento que es ejecutado en dirección contraria y que sirve como preparación de la acción misma. Los ejemplos son múl-

Otkaz: Palabra rusa que etimológicamente significa "rechazo". En la biomecánica de Meyerhold el otkaz describe el anteimpulso previo a la acción, un movimiento que, ejecutado en dirección contraria, sirve como preparación de la acción misma.

(93) GLADKOV, A., (1997),o.c., p. 161.
(94) GLADKOV, A., (1997),o.c., p. 160.

Eugenio Barba

La danza de las oposiciones

Si realmente queremos entender la naturaleza de la dialéctica en el nivel material del teatro, tenemos que estudiar a los actores orientales. El principio de oposición es la base sobre la que construyen y desarrollan sus acciones. (...).
El actor chino siempre empieza la acción con su opuesto. Por ejemplo, para mirar a una persona sentada a su derecha, el actor occidental utilizaría un movimiento directo, lineal del cuello. Pero el actor chino y la mayoría de los actores orientales, comenzarían la acción como si quisiesen mirar hacia otro lado. Cambiarían entonces súbitamente el recorrido y volverían los ojos hacia esa persona. De acuerdo con el principio de oposición, si uno quiere ir a la izquierda, empezaría por ir a la derecha para después, parar repentinamente y volverse hacia la izquierda. Si alguien quiere agacharse, primero se eleva poniéndose de puntillas y luego se agacha.
Al principio pensaba que esto era una convención escénica utilizada por los actores chinos para amplificar las acciones, volviéndolas más perceptibles, creando el efecto de sorpresa y conduciendo la atención del espectador. Y esto es cierto, indudablemente. Pero ahora sé que esta convención no se limita al Teatro Chino, sino que también se puede encontrar a lo largo de oriente.
Si alguien observa un bailarín de Bali, un actor de Noh (incluso cuando sólo realiza el simple gesto de sostener el abanico en frente de la cara), un actor de Kabuki en el estilo aregoto o wagoto, un actor clásico de la India o de la danza Thai Khon, se da cuenta de que los movimientos no se proyectan en una trayectoria recta, sino en líneas sinuosas. El tronco, los brazos y las manos subrayan esta redondez. En Occidente, uno baila con las piernas, en Oriente, uno baila con los brazos.

Antropología Teatral. Primera hipótesis, 1980

BARBA, Eugenio. *Más allá de las islas flotantes*, traducción de Toni Cots, Grupo Editorial Gaceta, México, 1986, pp. 189-191, fragmento adaptado por Juana Lor.

tiples: agacharse para saltar, retroceder para lanzar, alzar un brazo para golpear... Toda acción en la biomecánica comienza con el *otkaz*.[95] Como veremos más adelante, a esta toma de impulso, a

(95) En la concepción escénica de Meyerhold, el *otkaz* abarca un espectro más amplio y complejo que no se circunscribe exclusivamente al ámbito físico de la composición de las acciones. Por un lado, es un concepto (al igual que el resto de los elementos de la biomecánica) que puede ser llevado a la esfera interior del actor. Es decir, de la misma manera que un movimiento o una acción puede ir en contra de una dirección, el actor-personaje puede igualmente rechazar una situación, un personaje, un pensamiento o una emoción, incluso sin que ese rechazo sea físicamente evidente para el espectador. Pero además, el *otkaz* fue un elemento que Meyerhold aplicó a la composición de sus puestas en escena. Así por ejemplo, según el director Leonid Varpakkhovsky, la última escena de *La dama de las camelias* (1935), aquella en la que muere Margarita, fue construida sobre el principio del *otkaz*: antes de que el personaje yaciese en el sillón, Meyerhold orientó la escena en dirección opuesta. Margarita negaba su deteriorado estado de salud y, levantándose vigorosamente del sillón, se mostraba forzadamente alegre: "No sufro!... Ves, estoy sonriendo, estoy fuerte.." eran sus últimas palabras en la versión de Meyerhold. Entonces Margarita abría la cortina, dejando que la luz del sol la iluminase, y sólo después de volverse a sentar moría en el sillón, dejando su mano izquierda colgando como único signo de su muerte. LAW, A. y GORDON, M., (1996), o. c., pp. 61-62.

este principio de rechazo que también se observa en otras tradiciones teatrales de Oriente como en la Ópera de Pekín, es lo que en la Antropología Teatral de Barba se engloba dentro del término oposición (ver recuadro **Eugenio Barba**).[96]

Después del *otkaz* se ejecuta la acción propiamente dicha, llamada ***posyl***, literalmente "enviar". El impulso generado en el *otkaz* se envía y el cuerpo dibuja la acción en el espacio. Entonces, para poder finalizar de forma controlada la acción, el impulso se ralentiza. Es lo que se denomina ***tormos*** o "freno". Este freno puede antagonizar el siguiente movimiento y convertirse en el nuevo *otkaz* que impulse una nueva acción, aunque también puede desembocar en lo que se denomina ***stoika***.

Posyl: Palabra rusa que significa "enviar". En la biomecánica de Meyerhold es la acción propiamente dicha y que viene precedida por un anteimpulso (*otkaz*).

Tormos: Palabra rusa que significa "freno". En la biomecánica de Meyerhold es la parte final en la ejecución de una acción donde el impulso que lleva se amortigua hasta llegar a una parada (*stoika*) o se utiliza como un nuevo anteimpulso (*otkaz*).

Stoika: Palabra rusa que significa "retener". En la biomecánica de Meyerhold describe la parada con la que finaliza una acción.

Stoika significa "retener": el movimiento se fija, queda esculpido. Pero se trata de una parada dinámica que retiene el impulso de la acción: una inmovilidad sostenida, viva, de donde surgirá un nuevo *otkaz* dando comienzo a un nuevo ciclo, a una nueva acción. Este fluir continuo de *otkaz-posyl-tormos-stoika* es la sístole y diástole que mantiene el pulso rítmico de las acciones del actor biomecánico.

Los *études* de biomecánica

La biomecánica, en su origen, fue un entrenamiento constituido por una serie de ejercicios y de *études*. Los *études* son rutinas psicofísicas con un diseño muy preciso que compendian de forma práctica los principios de la biomecánica. En una típica sesión de biomecánica en el Teatro Meyerhold, antes de los *études* se realizaban una serie de ejercicios preparatorios de destreza física: equilibrio con palos, equilibrios sobre una pierna, alzar el cuerpo en

(96) Para una descripción del principio de oposición según la Antropología Teatral de Eugenio Barba ver capítulo X, pp. 432-433.

puntillas, posiciones acrobáticas... La sesión finalizaba, generalmente, con la ejecución de dos *études*. En la actualidad se han recuperado unos trece.[97] Entre ellos hay acciones individuales ("El tiro con arco" o "El lanzamiento de la piedra"), en pareja ("El salto sobre el pecho" o "La palmada en la cara" o "La puñalada con la daga") o colectivos ("La pirámide" o "El círculo").

Dáctilo: En la métrica grecolatina, es un pie compuesto formado por una sílaba larga seguida de dos breves. En la biomecánica de Meyerhold el dáctilo se denomina a un ejercicio que daba comienzo y final a los *études*. Guardando la estructura rítmica del dáctilo de la métrica grecolatina, este ejercicio marcaba la cualidad energética y el tempo del *étude*.

Todos los *études* comienzan y finalizan con una misma secuencia: el **dáctilo**, un ejercicio llave que marca el tempo y el tono energético con el que se va a realizar el *étude*. En su versión más sencilla la secuencia del dáctilo es la siguiente (ver figura):

a) Se empieza erguido, con los pies paralelos manteniendo una separación igual al de las caderas y con el peso igualmente distribuido en ambas piernas.
b) Se traslada el peso hacia delante.
c) A continuación se flexionan las rodillas originando el impulso.
d) Este impulso se transmite por toda la columna vertebral y por los brazos que, en consecuencia, se levantan.
e) Cuando, siguiendo el impulso que ahora va a favor de la gravedad, éstos se dirigen hacia el suelo se dan dos palmadas enérgicas: la primera más lenta y amplia, y la segunda más rápida y reducida. Para esta segunda palmada, se vuelve a tomar impulso tal y como se había hecho previamente pero de forma menos expansiva.
f) El ejercicio finaliza en la misma posición del inicio.

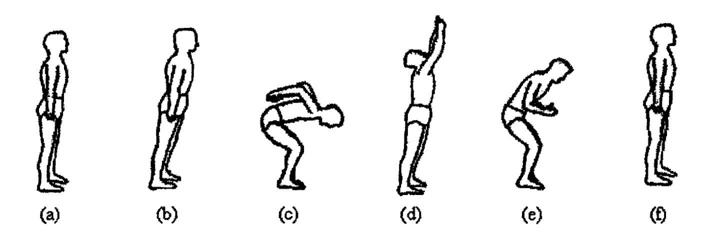


Figura. El ejercicio del dáctilo: inicio y final en los études de biomecánica.

(97) Estos 13 études se describen en: GORDON, Mel, *Meyerhold's biomechanics*. En: ZARRILLI, Phillip B., *Acting (re)considered. A theorical and practical guide*, Routledge, London/New York, 2002, pp. 106-128. Existe otra descripción de estos études y otros ejercicios en: LAW, A. y GORDON, M., (1996), o.c., pp. 106-123

Analicemos ahora, guiándonos por las fotografías rescatadas de Kustov, uno de los *études*: "El tiro con arco". La secuencia es la siguiente:[98]

a) El actor ejecuta dos dáctilos. El segundo se realiza en un tempo muy rápido.
b) El actor cae al suelo.



c) Flexiona las rodillas y las piernas.



d) Alzándose sobre la pierna derecha, dibuja lentamente un arco imaginario.

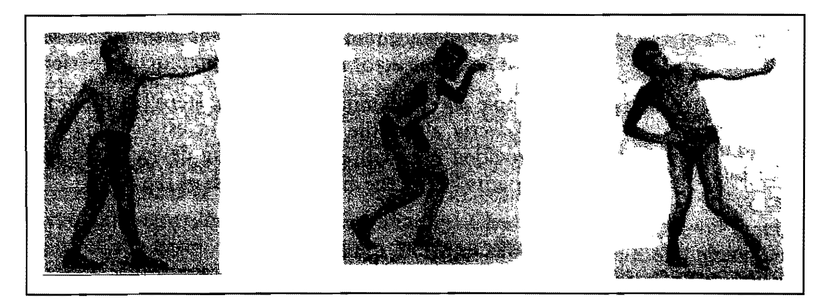


(98) Adaptado a partir de GORDON, M., (2002), o.c., p. 113.

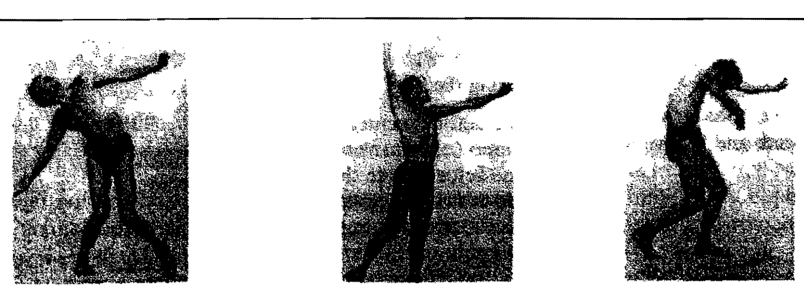
e) Avanza con su hombro izquierdo hacia delante, transfiriendo el peso a la pierna izquierda.



f) Observando una presa imaginaria, se yergue, avanza con el hombro derecho y transfiere nuevamente el peso a la pierna izquierda y después a la derecha.



g) Describiendo un semicírculo con el brazo el derecho que tiene su centro en su hombro derecho, el punto de equilibrio se traslada de la pierna derecha a la pierna izquierda.



h) Dibuja una flecha imaginaria que coge de su cinturón o de una aljaba también imaginaria.



i) Rápidamente dobla el torso hacia el suelo.



j) Se alza dibujando un círculo con el brazo derecho y transfiriendo el peso a la pierna izquierda.
k) Se carga la flecha lentamente.



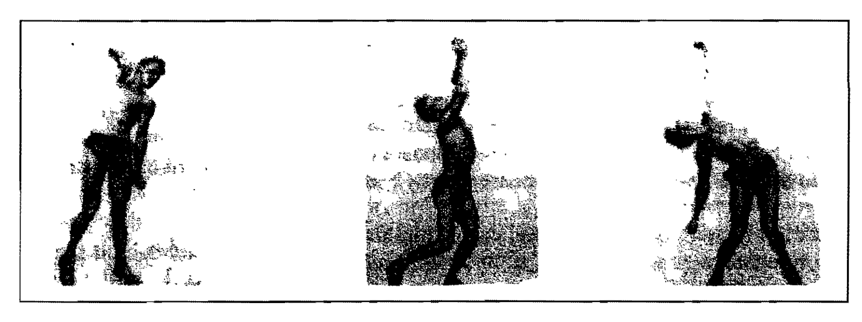
l) Se estira la cuerda transfiriendo el peso a la pierna derecha.



m) Se transfiere nuevamente el peso a la pierna izquierda.



n) Se toma impulso doblando las piernas y se realiza el disparo incluyendo un salto hacia arriba.



El ejercicio se realiza en un fluir constante de *otkaz, posyl, tormos* y *stoika*, transfiriendo el peso de una pierna a otra, y alternando diferentes ritmos y cualidades de movimiento, desde los más lentos y suaves hasta los más rápidos y explosivos. Una acción cotidiana se convierte así en una danza muy precisa, amplia y expresiva.

En el Teatro Meyerhold, la mayoría de los *études* se realizaban con un acompañamiento de piano que confería un tempo emocional. A veces en consonancia, a veces en contrapunto, el actor buscaba siempre la unidad entre la acción y la música. Para el *étude* "El tiro con arco", por ejemplo, la música que se utilizaba habitualmente era el *Estudio Op. 12 en C Menor* de Frederick Chopin. Una vez el actor memorizaba e incorporaba la secuencia exacta del *étude*, desarrollaba la acción mediante la improvisación: variando la dinámica, el ritmo o introduciendo la voz, pero siempre respetando el diseño de movimientos original.

El actor músico

Decía Meyerhold que "la música es el mejor organizador del tiempo en un espectáculo"[99]. Gracias a una amplia educación musical, el director ruso investigó profundamente la relación entre el actor y la música. Buscaba dotar al actor de una musicalidad que lo alejase del comportamiento naturalista:

> La música, que determina el tempo de todo lo que se realiza en el escenario, distribuye un ritmo que no tiene nada en común con lo cotidiano.[100]

La música, efectivamente, ofrece un ritmo sobre el que componer tanto los movimientos como la palabra de un personaje de una forma teatral y por lo tanto artística, pero además, una determinada atmósfera musical ayuda igualmente a conducir el pulso emocional en la dirección que requiere cada interpretación. Es decir, la música sustenta y canaliza no sólo la dimensión física y vocal del actor, sino también su caudal emocional. La música, en definitiva, es simultáneamente el sustento y el límite que enmarca y anima el trabajo del actor tanto en su vertiente exterior (física y vocal) como en su vertiente interior (psicológica).

La investigación que Meyehold llevó a cabo utilizando la música como una herramienta dramatúrgica en la composición del juego del actor y de la puesta en escena fue muy extensa y no hay espacio aquí para desarrollarla al completo.[101] Pero, en última instan-

(99) GLADKOV, A., (1997),o.c., p. 115.
(100) MEYERHOLD, V., (2003), o.c., p. 154.
(101) Beàtrice Picon-Vallin ha estudiado exhaustivamente la utilización de la música en el teatro de Meyerhold. Ver: PICON-VALLIN, B., (1990), o.c. Ver también: PICON-VALLIN, Béatrice, "La musique dans le jeu d l'acteur meyerholdien". En: *Le jeu de l'actor chez Meyerhold et Vakhtangov*, vol. III. Laboratoires d'études théâtrales de l'Université de Haute Bretagne, Études & Documents, París, 1989, pp. 35-56.

cia, lo que Meyerhold buscaba era un modelo de actor músico: aquel capaz de armonizar su movimiento, su palabra y su emoción aun cuando la música no estuviese presente. Le escuchamos:

> Sueño con una producción ensayada sobre la música, pero actuada sin música. Sin ella, pero todavía con ella, porque el ritmo de una producción se organizará de acuerdo con las leyes de la música y cada actor la llevará consigo.[102]

De ahí, como acabamos de ver, la importancia del tempo, del ritmo y de la música en los ejercicios de biomecánica.

Juego, prejuego y juego invertido

Uno de los puntos más interesantes cuando se mira a los reformadores del teatro del siglo XX es observar cómo se traslada al teatro, ante el espectador, lo que se ha gestado como una hipótesis práctica, es decir, como entrenamiento. En Meyerhold, hay tres elementos que traducen a lenguaje escénico las bases del entrenamiento biomecánico. Estos son el juego, el prejuego y el juego invertido.

- *Juego y prejuego*

Según Meyerhold "el trabajo del actor consiste en una alternancia hábil de prejuego y de juego"[103]. El prejuego es un preludio a la acción escénica (juego) que prepara al público para recibir y captar el sentido de lo que está ocurriendo. A través del prejuego el actor se dirige directamente al público y hace evidente los entresijos psicológicos y comportamentales del personaje que interpreta y que, de otra manera, quedarían velados.

Transcribimos un ejemplo de prejuego que Meyerhold tomó del actor ruso Lenski cuando éste interpretaba a Benedicto en *Mucho ruido y pocas nueces* (Shakespeare):

> Benedicto sale de su escondite, de debajo de un matorral donde acaba de oír una conversación fabricada especialmente para él en torno al amor que le profesa Beatriz. Benedicto se queda largo tiempo de pie, inmóvil, y mira de frente a los espectadores con un rostro petrificado de asombro. De repente, sus labios tiemblan un poco. Ahora, mirad atentamente los ojos de Benedicto, siempre fríos y llenos de concentración, pero por debajo de su bigote, poco a poco, comienza a dibujarse una sonrisa de felicidad triunfante: el actor no dice una palabra pero ved cómo una ola de alegría ardiente le invade, ola que nada detendrá: los músculos comienzan a reír, después las mejillas, la sonrisa se extiende sobre su rostro trémulo y de repente este sentimiento inconsciente de alegría penetra en el pensamiento y como el acorde final de todo este juego, los ojos, hasta este momento petrificados de asombro, brillan con una viva alegría. Ahora toda la silueta de Benedicto no es más que un arrebato de felicidad loca y la sala resuena de aplausos, aunque el actor no haya pronunciado todavía una palabra y solamente ahora comienza su monólogo.[104]

(102) GLADKOV, A,. (1997),o.c., p. 115.
(103) MEYERHOLD, V., (1998), o.c., p. 233.

El prejuego funciona, por tanto, como una antesala al juego escénico donde el actor, dirigiéndose al público, capta su atención esperando a que la acción se desencadene: "El juego es una *coda* [en castellano *cola:* epílogo musical] y el prejuego es la tensión que se acumula, crece y espera solución"[105].

- *Juego invertido*

Interpelación: Momento donde el actor, abandonando la encarnación del personaje, se dirige directamente al público, rompiendo así la ilusión y la cuarta pared que separa la escena de los espectadores. Desde esta perspectiva, tanto Brecht como Meyerhold lo utilizaron como un procedimiento de distanciamiento.

La alternancia entre juego y prejuego revela el equilibrio que sostiene el estilo de interpretación de la biomecánica. El actor oscila constantemente entre la encarnación del personaje (el actor queda oculto detrás de él) y la exposición controlada del personaje (el actor se muestra como tal ante los ojos del espectador). En este último lado de la balanza, en su último extremo, y en estrecha relación con la idea de prejuego encontramos el concepto de juego invertido. En realidad, el juego invertido funciona como lo que tradicionalmente se ha llamado **interpelación**. Pero dejemos que sea el propio Meyerhold quien lo defina:

(104) MEYERHOLD, V., (1998), o.c., p. 233.
(105) MEYERHOLD, V., (1998), o.c., p. 473.

Cesando de repente de incorporar su personaje, el actor interpreta directamente hacia el público para recordarle que no hace sino interpretar y que en realidad el espectador y él son cómplices.[106]

A través de este juego, de este artificio teatral, el rol del actor y del espectador se invierten: es el espectador quien, mediante una mirada activa, completa el personaje cuando el actor deja de hacerlo. Esta maniobra que rompe con la identificación y que hace evidente al espectador que lo que observa es fruto de la ficción y del juego del teatral la veremos también en Brecht y en su concepción de la *Verfremdung* (ver recuadro **Bertolt Brecht**).

Bertolt Brecht

La actitud básica de la *Verfremdung*

La relación del actor con su público debe ser la más libre y la más directa. El actor simplemente tiene algo que comunicar y presentar al público, y la actitud del que simplemente comunica y presenta debe subyacer a todo. Aquí todavía no importa si su comunicación y su presentación tienen lugar en medio del público, en una calle o en un cuarto de estar o en el escenario, esta tarima delimitada, reservada a las comunicaciones y presentaciones. No importa que lleve ya un traje especial y esté maquillado; puede explicar la razón de ello antes o después. Pero no ha de surgir la impresión de que existe un acuerdo desde tiempos lejanos, según el cual ha de tener lugar aquí, a una hora determinada, un acontecimiento entre personas, y que ocurre en ese momento, sin preparación, de manera «natural», un acuerdo que incluye que no ha habido acuerdo. Únicamente aparece alguien y muestra algo en público, *también muestra el acto de mostrar.* El actor imitará a otra persona, pero no hasta el punto de sugerir que es esa persona, no con la intención de hacerse olvidar él mismo. Su persona permanece como una persona corriente, diferente de otras con rasgos propios, una persona que por eso se parece a todas las que la contemplan.
Es necesario decir todo esto, porque no es en absoluto lo habitual. Habitualmente el actor no tiene la actitud básica de mirar directamente a los espectadores antes de empezar su actuación, al descubierto, incluso dirigiéndose claramente al espectador con todo lo que hace. Ese «mira lo que hace el que te estoy presentando», ese «¿lo has visto?», «¿qué piensas tú de ello?», utilizado con arte y al darse con muchas matizaciones, puede estar libre de todo aspecto rígido o primitivo, pero debe percibirse, es la actitud básica del efecto de distanciación [efecto de *Verfremdung*]; no puede existir en ninguna otra.

Sobre la profesión del actor, 1933-1947

BRECHT, Bertolt. *Escritos sobre teatro*, traducción de Genoveva Dietrich, Alba Editorial, Barcelona, 2004, pp. 279-280.

(106) Cita de V. Soviev y S. Mokulski. MEYERHOLD, V., (1998), o.c., p. 86.

La biomecánica llevada al cine: Eisenstein

Sergei Eisenstein (1898-1948): Director de cine ruso que revolucionó el cine a través de su teoría del montaje. Los escritos de Eisenstein que plasman sus teorías se han recopilado en obras como *Hacia una teoría del montaje*, *El sentido del cine* o *La forma del cine*. Dirigió, entre otras, películas como *La huelga* (1924), *El acorazado Potemkin* (1925), *Octubre* (1927), *Alexander Nevsky* (1938), *Iván el Terrible* (1944) o *Iván el Terrible, parte II: la conjura de los Boyardos* (1946).

Parte de la evolución del arte del actor en el siglo XX bebe de un fenómeno particular: de la relación entre un maestro consagrado y un alumno rebelde e inquieto que, sabiéndose especialmente dotado, rebate, destruye y reconstruye los plantemientos de quien fue su guía para llegar a una nueva concepción del oficio. Estas traiciones fértiles las vemos en binomios como Stanislavski y Meyerhold, Stanislavski y Michael Chéjov, Copeau y Decroux, Grotowski y Barba... Lo decía Leonardo da Vinci: "mediocre alumno, el que no sobrepase a su maestro". En este sentido podríamos decir que **Eisenstein** fue el mejor alumno de Meyerhold.

La relación entre ambos se remonta a 1921, cuando Meyerhold comenzó a desarrollar y a enseñar biomecánica en el Estudio de la Oficina Estatal Superior del Teatro donde Eisenstein se había matriculado con la intención de aprender dirección de escena. Alumno aventajado, en los años sucesivos Eisenstein colaboró estrechamente en varios proyectos artísticos de Meyerhold, hasta que, progresivamente, fue labrando su propia carrera como director, primero en teatro y después en el cine.

A pesar de que ambos desarrollaron sus carreras en ámbitos artísticos diferentes (Meyerhold en el teatro y Eisenstein en el cine), los puentes que se pueden tender entre los dos directores son múltiples. En primer lugar, ambos cimientan su trabajo sobre una base objetiva y racional, donde el artista controla todos los aspectos de su obra y busca que sus teorías vengan respaldadas por los conocimientos científicos de la época. Las ideas de Pavlov y la teoría de James-Lange, particularmente, fundamentan las investigaciones tanto de Meyerhold como de Eisenstein en relación con el actor y el espectador.

Otro paralelismo lo encontramos en su formulación estética. Ambos tienen como objetivo crear un entramado artístico basado en el contraste, donde el relieve creado entre los elementos que componen la obra de arte atrape la atención del espectador.

Eisenstein articuló esta noción del contraste a través del montaje de atracciones, piedra angular de sus teorías. Le escuchamos:

> La atracción (en su aspecto teatral) es todo momento agresivo en teatro: es decir, cada uno de sus elementos que sitúa al espectador bajo una acción sensorial o psicológica (...) para obtener determinadas sacudidas emotivas del receptor.[107]

Esa misma atracción es precisamente la que buscaba Meyerhold a través del grotesco:

> En el grotesco es esencial la constante tendencia del artista a transportar al espectador desde un plano apenas aprehendido, a otro plano absolutamente inesperado para él.[108]

No por casualidad, esta concepción artística basada en el contraste, también la encontramos en una de las influencias con más presencia en ambos: el Teatro Kabuki. Su estética, su formulación sintética del espectáculo y también las bases expresivas de sus actores se filtran en muchas de las obras de los dos directores rusos.

Pero detengámonos en las investigaciones de Eisenstein en torno al actor. El conocimiento que Eisenstein adquirió sobre la técnica actoral de la mano de Meyerhold lo llevaron a ser una de las referencias sobre biomecánica de la época.109 Sobre esta base y también influido por la Gimnasia Expresiva de Rudolf Bode, el director de cine ruso elaboró la idea del Movimiento Expresivo: un tipo de movimiento que, generándose en el centro de gravedad, involucra a todo el cuerpo y se ejecuta con una intensidad tal que el espectador recibe su carga emocional de forma automática, sin necesidad de ser descifrada intelectualmente.

Tomemos un ejemplo del propio Eisenstein: supongamos que el actor tiene decir la frase ´pero hay dos` y que acompaña las dos últimas palabras con un gesto que muestra dos dedos extendidos. El director ruso nos describe cómo se articularía este movimiento de forma expresiva:

> Cuánto ganará en persuasión la frase, la expresividad de la entonación, si con las primeras palabras se echa para atrás el cuerpo a la vez que levanta

(107) EISENSTEIN, Sergei, *El montaje de atracciones*, Lumen, Barcelona, 1970, p. 313.
(108) MEYERHOLD, V., (1998), o.c., p. 196.
(109) Varios artículos y lecciones transcritas sobre biomecánica de Eisenstein en los años veinte y treinta se recogen en LAW, A., y GORDON, M., (1996), o.c., p. 106-123.

Sergei Eisenstein y Sergei Tretyakov

El Movimiento Expresivo

A pesar de que su sistema, tal y como enfatizó el propio Bode [Rudolf Bode] insistentemente, no estuviera diseñado en sentido alguno para resolver el problema del movimiento escénico, sí que contiene sin embargo todos aquellos prerrequisitos mecánicos necesarios para la correcta organización del movimiento escénico. Esta teoría no hace más que subrayar nuestra afirmación básica, que es la siguiente: la expresividad máxima (afectiva) del movimiento escénico, (aquella que afecta) sólo puede acontecer en aquellos momentos en los que el actor, en vez de copiar con exactitud el resultado de los procesos motores (movimiento de la pierna, mueca, gesto), realiza el proceso motor en sí mismo con la debida corrección orgánica. Como resultado de ello, el diseño afectivo (aquel que afecta) se alcanzará por sí mismo.

Todo movimiento ideal cargado de intención (movimiento-estándar) puede considerarse un movimiento expresivo. Pero si de lo que hablamos es de movimientos escénicos, es decir, de movimientos específicos que tengan como objetivo afectar, crear cargas y descargas emocionales, entonces, a diferencia del resto de movimientos, podemos afirmar que la cualidad específica de este tipo de movimientos será su expresividad, que tendrá la capacidad de evocar en el espectador una reacción predeterminada, de crear una impresión (el potencial de atracción de los movimientos).

Además de cumplir completamente con la exactitud del esquema mecánico, cualquier movimiento escénico, para ser también atracción, deberá contar con cierta acentuación. No basta con realizar correctamente una voltereta, o con sentarse en una silla, caminar sobre una cuerda, realizar un gesto de amenaza. Hay que "vender" el movimiento, tal y como lo expresan los artistas circenses. El movimiento debe subrayarse. Y existe gran variedad de mecanismos a través de los cuales lograr tal subrayado, en particular, cada uno de los instantes que conforman el llamado retroceso [otkaz], que sirve para acentuar la aproximación a un movimiento, son un mecanismo que sirve para subrayar el movimiento. Llegados a este punto debemos decir que esta enfatización realza la atracción de todos los movimientos escénicos en general, pero que tiene un significado decisivo en aquellos movimientos que presentan cambios complejos (acrobacia) y que no tienen una función decisiva a la hora de significar la trama, tales como son, por ejemplo, el andar, elevarse, dar un empujón, un golpe con una mano o curvar el cuerpo. Si el movimiento se produce correctamente, entonces, involuntariamente y sobre la base de la unidad orgánica, surge una condición determinada que es únicamente característica de ese proceso motor en concreto y que Bode llama sentimiento de plasticidad. Esta condición puede reforzarse mediante la música y, bajo la influencia del auto-control, logra definir la expresividad plástica del más simple de los movimientos.

Movimiento Expresivo, 1922

LAW, Alma y Gordon, Mel. *Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics: actor training in revolutionary Russia.* McFarland, North Carolina, 1996, p. 184, fragmento traducido por Juana Lor.

el codo y luego, con un movimiento enérgico, se echa el torso y la mano hacia delante y además se hace vibrar la muñeca (como un metrónomo).[110]

Formulado de esta manera, el Movimiento Expresivo funciona como una atracción, es decir, como un elemento que golpea emocionalmente al espectador. Según Eisenstein, de la misma forma que el director elabora el montaje cinematográfico como un montaje de atracciones, como un "cine-puño" (así llamaba Eisenstein al tipo de cine al que aspiraba), el actor debe componer su trabajo como un montaje de movimientos expresivos. Así se puede ver, pero adaptado al cine, en películas como *La huelga* (1925) y en las dos partes de *Iván el Terrible* (1944 y 1946). De hecho, hay quien vio en esta última película un prólogo a una obra que Eisenstein planeaba escribir sobre el Movimiento Expresivo y que no llegó a concluir. En cualquier caso, el cine de Eisenstein y en particular *Iván el Terrible*, permite ilustrar de forma gráfica y práctica, si bien desde otra perspectiva, algo que muchas veces se asemeja etéreo: el pensamiento y las teorías de Meyerhold, según dicen uno de los mejores directores de teatro que dejó el siglo XX.

(110) Tomado del artículo donde se delinean las bases teóricas del Movimiento Expresivo: EISENSTEIN, Sergei y TRETYAKOV, Sergei, *Expressive Movement*. En: LAW, A., y GORDON, M., (1996), o.c., pp. 173-192. Fragmento traducido por Juana Lor.

Bibliografía

- APPIA, Adolphe, *La música y la puesta en escena. La obra de arte viviente*, traducción de Natalie Cañizares Bundorf, Publicaciones de la ADE, Madrid, 2000.
- BARBA, Eugenio y SAVERESE, Nicola, *A dictionary of Theatre Anthropology. The secret art of the performer*, traducción de Richard Fowler, Routledge, London, 1991.
- BRAUN, Edward, *Meyerhold on Theatre*, Methuen, London, 1998.
- BRECHT, Bertolt, *Escritos sobre teatro*, traducción de Genoveva Dietrich, Alba Editorial, Barcelona, 2004.
- CRAIG, Edward Gordon, *El arte del teatro*, traducción de M. Margherita Pavía, Editorial Gaceta-UNAM-GECSA, México DF, 1987.
- EINES, Jorge, "El método de las acciones físicas", *Primer Acto* nº 189, julio-octubre 1981, pp. 45-53.
- EISENSTEIN, Sergei, *El montaje de atracciones*, Lumen, Barcelona, 1970.
- GLADKOV, Aleksandr, *Meyerhold speaks. Meyerhold rehearses*, edición y traducción de Alma Law, Harwood Academic Publishers, Amsterdam, 1997.
- LAW, Alma y GORDON, Mel, *Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics: actor training in revolutionary Russia*, McFarland, North Carolina, 1996.
- MEYERHOLD, Vsevolod, *El actor sobre la escena. Diccionario de práctica teatral*, edición de Edgar Cevallos y traducción del Equipo de Idioma GEGSA, Grupo Editorial Gaceta, México, 1986.
- MEYERHOLD, Vsevolod, *Meyerhold: textos teóricos*, edición de Juan Antonio Hormigón, Publicaciones de la ADE, Madrid, 1998.

- MEYERHOLD, Vsevolod, *Teoría Teatral,* traducción de Agustín Barreno, Fundamentos, Madrid, 2003.

- PICON-VALLIN, Béatrice, *Les Voies de la Création* Théâtrale, vol. VII, CNRS, París, 1984.

- PICON-VALLIN, Béatrice, "La musique dans le jeu d l'acteur meyerholdien". *En: Le jeu de l'actor chez Meyerhold et Vakhtangov,* vol. III. Laboratoires d'études théâtrales de l'Université de Haute Bretagne, Études & Documents, París, 1989, pp. 35-56.

- PICON-VALLIN, Béatrice, *Les Voies de la Création Théâtrale,* vol. XVII, CNRS, París, 1990.

- PITCHES, Jonathan, *Vsevolod Meyerhold,* Routledge, London/New York, 2003.

- STANISLAVSKI, Constantin, *Mi vida en el arte,* Editorial Quetzal, Buenos Aires, 1993.

- ZARRILLI, Phillip B., *Acting (re)considered. A theorical and practical guide,* Routledge, London/New York, 2002.

Material audiovisual

- Bogdanov, Gennadi y el Mime Centrum Berlin, *Meyerhold's Theater and Biomechanics*, Contemporary Arts Media, 1997.

- Craig, Michael, *Meyerhold, Theatre and Russian Avant-Garde,* Copernicus Films, 2004.

- Doczy, Kriszta, *A workshop in biomechanics,* Contemporary Arts Media, 2003.

Referencias en internet

- http://www.theatrehistory.com/russian/meyerhold002.html
Artículo "Meyerhold and the Theatre Theatrical" de Oliver M. Sayler escrito en 1920. En inglés.

- http://dapertutto.free.fr/meyer/meyerholdfrfl/meyerhold_documents.html
Página sobre un simposio de Meyerhold realizado en Francia en el 2000. En francés.

- http://w3.uniroma1.it/cta/file/testi/appia/appia.htm
Textos teóricos completos de Adolphe Appia. En italiano.

- http://www.gitis.net/index_eng.php?m=info_eng
Página oficial Academia Rusa de Artes Escénicas (GITIS). En ruso.

- http://www.grupotempo.com.br/tex_musmeyer.html
Artículo "A música no jogo do ator meyerholdiano" de Béatrice Picon-Vallin, donde se describe el papel que Meyerhold confiere a la música como organizador de la puesta en escena y del juego del actor. En portugués.

- http://www.meyerhold.org/
Página del Meyerhold Memorial Museum. En inglés.

CAPÍTULO III

MICHAEL CHÉJOV Y SU TÉCNICA DE ACTUACIÓN

No tenéis que imitarle,
tenéis que competir con él.

Meyerhold (a sus actores)

Biografía artística

MICHAEL CHÉJOV: UNA VIDA EN EL EXILIO

La tutela del Teatro de Arte de Moscú (TAM)

Mijail (Michael) Aleksandrovich Chéjov nació en 1891 en San Petersburgo, Rusia. Sobrino del dramaturgo Antón Chéjov, Michael estudió durante tres años en la escuela de arte dramático de Alexei Suvorin. Acabado su periodo de formación, en 1910 pasó a formar parte de la compañía profesional vinculada a la escuela. En los dos años que permaneció en dicha compañía interpretó a varios personajes, entre ellos al Zar Fiodor en la obra homónima de Alexei Konstantinovich Tolstoi, lo que ya le dio cierta popularidad.

En 1912, gracias a la mediación de Olga Knipper-Chejova, actriz del TAM y mujer de Antón Chéjov, Michael ingresó en el Primer Estudio del TAM que, por aquel entonces, daba sus primeros pasos bajo la dirección de **Leopold Sulershitski**. Como ya hemos comentado, el Primer Estudio fue donde el recién oficializado Sistema de Stanislavski comenzó a enseñarse y a desarrollarse de la mano de Vajtángov, Sulerzhitski y del propio Stanislavski.

Leopold Antonovich Sulershitski (1872-1916): Director de teatro ruso. Miembro del Teatro de Arte de Moscú, asistente personal de Stanislavski desde 1907 y director del Primer Estudio de dicha compañía (1912). Sulerzhitski contribuyó al desarrollo del Sistema de Stanislavski en sus inicios, particularmente, mediante la introducción de muchos aspectos relacionados con el yoga.

Pese a estar plenamente integrado en la disciplina del TAM y ser un defensor del Sistema de Stanislavski,[111] las primeras interpretaciones de Chéjov en las producciones del Primer Estudio mostraban características singulares: su trabajo destacaba por su originalidad y por el uso de técnicas imaginativas. En la obra *El diluvio* dirigida por Vajtángov en 1915, por ejemplo, Chéjov construyó el personaje de Frazer sobre la idea de un hombre que, inconscientemente, deseaba atravesar las ropas y la piel de sus rivales para tocar físicamente sus corazones y poder establecer el contacto humano

(111) Chéjov fue uno de los primeros en escribir sobre el Sistema de Stanislavski en un artículo publicado en 1919 en la revista obrera *Gorn* (El Crisol) con el título *Acerca del sistema de Stanislavski*. Dicho artículo fue duramente criticado por Vajtángov acusándolo de plasmar una visión parcial e incompleta del sistema.

más profundo posible.[112] Tal y como estaban haciendo otros alumnos de Stanislavski, como Vajtángov o Meyerhold, también Chéjov comenzaba a buscar nuevas formas artísticas fuera del naturalismo; "el legado que el naturalismo va a dejar", diría posteriormente, "será un público grosero y nerviosamente trastornado que ha perdido su gusto y que necesitará mucho tiempo para sanarse".[113]

Crisis espiritual

Después de la Revolución de Octubre de 1917, a pesar de haber logrado gran reconocimiento por parte de la crítica y del público, Chéjov se vio sumergido en una profunda depresión. Su situación familiar se deterioró notablemente y los problemas de alcoholismo que padecía se agravaron. Esta crisis personal se evidenció también en su trabajo: sufría alucinaciones y delirios tanto en los ensayos como en las funciones e incluso en una ocasión llegó a abandonar el teatro en plena función.

Antroposofía: Obra de características religiosas y filosóficas desarrollada por Rudolf Steiner a principios del siglo XX, centrada en los aspectos espirituales de la vida y de la naturaleza humana. La obra antroposófica tiene tres ramas principales: la intelectual (ensayos filosóficos y espirituales), la artística (poesía y drama) y la relativa al desarrollo de disciplinas específicas (por ejemplo, la euritmia).

Rudolf Steiner (1861-1925): Filósofo austriaco creador de la corriente de pensamiento religiosa llamada antroposofía. Autor, entre otras obras, de La filosofía de la libertad (1894), Teosofía (1904) y su autobiografía El curso de mi vida (1928).

Fue en esta época cuando Chéjov, al igual que otros artistas rusos contemporáneos suyos, comenzó a interesarse por la **antroposofía** de **Rudolf Steiner**. La influencia de Steiner en Chéjov fue doble. Por un lado, la antroposofía le ofreció un modelo de ser humano y de arte con el que poder remontar su crisis personal. Y por otro lado, las concepciones de Steiner en torno al movimiento y al habla fueron estímulos constantes con los que Chéjov dio forma a su técnica actoral.

Recuperada la salud, el prestigio de Chéjov fue en aumento: sus trabajos en *Erik XIV* dirigido por Vajtángov y en *El inspector* de la mano de Stanislavski fueron aclamados por crítica y público. En ese mismo periodo, principios de los años 20, Chéjov compaginaba su labor en el TAM con las clases que daba en su propio estu-

(112) Ver referencia de Robert Lewis en: capítulo IV, p. 194.
(113) Chéjov, Michael, *The path of the actor*, Routledge, London/New York, 2005, p. 43. Se trata de la única publicación autobiográfica de Chéjov publicada hasta la fecha.

dio, donde comenzaba a dar forma a su particular manera de abordar la interpretación.

El Segundo Teatro de Arte de Moscú

Tras la prematura muerte de Vajtángov, Chéjov pasó a dirigir el Primer Estudio del TAM, que en 1924 pasó a llamarse el Segundo Teatro de Arte de Moscú. Con un elenco de actores propio y con la independencia necesaria, Chéjov pudo desarrollar las investigaciones que ya había comenzado en su propio estudio. Los métodos de Chéjov comenzaban a distanciarse cada vez más de aquellos utilizados por Stanislavski. Un ejemplo: uno de los ejercicios que diseñó para entrenar a los actores en la controvertida puesta en escena de *Hamlet* de 1924, consistía en decir el texto a la vez que se lanzaban pelotas entre ellos. De esta forma, los actores se liberaban de la obligación de decir el texto después de tener la motivación necesaria para ello y comenzaban a entender, de una manera práctica, la conexión del movimiento con la palabra y con la emoción.[114]

Cuando la popularidad de Chéjov estaba en el punto más álgido, sin embargo, comenzaron los problemas. Un grupo de actores abandonó el Segundo Teatro de Arte de Moscú en desacuerdo con las prácticas de Chéjov. Sus técnicas, decían, eran místicas. Como consecuencia, dado el régimen comunista que gobernaba Rusia entonces, gran parte de la prensa se puso progresivamente en su contra y Chéjov acabó abandonando el país en 1927, precisamente cuando estaba a punto de abordar una nueva producción sobre el *Quijote* de Cervantes.

Exilio

La salida de Chéjov vino propiciada por una invitación de **Max Reinhardt** para actuar en Alemania. Allí participó en varias producciones tanto en teatro como en cine y también llegó a dirigir a la compañía Teatro Habima[115] con la que alcanzó un notable éxito. Su situación profesional, sin embargo, orientada más a la producción que a la investigación, no acabó de satisfacerle y cuando se le presentó la oportunidad de crear su propio estudio se estableció en Francia.

(114) Este ejercicio anticipa la importancia que Chéjov confería a las cualidades del movimiento, gracias a las cuales el actor podía incorporar una emoción y, en consecuencia, decir las palabras en relación con ella. Ver CHÉJOV, M., (2005), o.c, pp. 106-109.

(115) El Teatro Habima fue una compañía de actores de origen judío formada en Rusia en 1921. Su primera producción, *Hadibuk*, fue dirigida por Vajtángov. En Berlín, en 1930, Chéjov les dirigió el espectáculo de Shakespeare. La compañía se estableció definitivamente en Palestina en 1931.

Max Reinhardt (1873-1943): Productor y director de cine y teatro de origen austriaco y uno de los impulsores del expresionismo alemán. Puso en escena obras de Kokoschka, Ibsen, Shakespeare o Brecht marcadas por la espectacularidad de la escenografía, el trabajo de masas y la música. En cine dirigió, entre otras películas, *Die Insel der Seligen* (1913), *Eine Venezianische Nacht* (1914) y, en colaboración con William Dieterle, *Sueño de una noche de verano* (1935).

El Chéjov – Boner Studio de París, creado en colaboración con Georgette Boner, antigua alumna de Reinhardt, se inauguró en 1931. Allí Chéjov entrenó y preparó a un grupo de jóvenes actores para la puesta en escena de *El castillo se despierta*, basada en un cuento de Alexei Tolstoi. El objetivo de Chéjov era construir un lenguaje universal sobre la base de las teorías de Steiner y, si bien parte de la prensa acogió positivamente la propuesta, la producción acabó siendo un fracaso comercial. En consecuencia, Chéjov se vio obligado a emigrar de nuevo.

En los años siguientes Chéjov continuó actuando, dirigiendo y enseñando en diversos lugares como Letonia y Lituania hasta que, en 1935, aceptó realizar una gira por Estados Unidos junto a otros actores rusos exiliados. Esta nueva compañía, llamada *The Moscow Art Players*, adaptó varias historias de Antón Chéjov que se pudieron ver en Nueva York, Filadelfia y Boston. Fue entonces cuando, debido al interés de Stella Adler, Chéjov dio una conferencia-demostración al Group Theatre.[116] En aquel encuentro Chéjov expuso las claves de su método: quedó patente que, a diferencia de los métodos implantados por Strasberg en el Group Theatre, Chéjov basaba su trabajo en la construcción del personaje de ficción y no en la historia personal del actor.

El Teatro Estudio Chéjov

En la gira del Moscow Art Players Chéjov conoció a **Beatrice Straight** quien le propuso establecer un Estudio en Dartington Hall (Devonshire, Inglaterra). Se trataba de una institución de educación progresista que, por aquel entonces, incluía materias como la agricultura, la música, el sector de las pequeñas embarcaciones y la danza contemporánea. Allí se estableció el Teatro

(116) Para más detalles sobre esta conferencia-demostración ver: GORDON, Mel., *The Stanislavski technique: Russia*, Applause, New York, 1998, pp. 155-159.

Beatrice Straight (1914 - 2001): Actriz norteamericana de teatro, cine y televisión. Trabajó, entre otras películas, en *Network, un mundo implacable* (1976) por la que recibió el Oscar a la mejor actriz secundaria, *Historia de una monja* (1959) o *Poltergeist* (1982). En 1980 colaboró en la creación del Michael Chekhov Studio con sede en Nueva York que se cerró en 1992.

Euritmia (según Steiner): Concepción estética, espiritual y terapéutica del movimiento elaborada por Rudolf Steiner a principios del siglo XX que se basa en la comunicación de palabras, colores, sonidos, estados de ánimo, ritmos e ideas a través del movimiento corporal.

Estudio Chéjov con el objetivo de crear un elenco estable de actores entrenados por el actor ruso con los que conformar una compañía profesional itinerante.

Tal deseo, sin embargo, no llegó a completarse debido al inminente inicio de la II Guerra Mundial, lo que llevó, en 1939, a reinstalar el Teatro Estudio Chéjov en Ridgefield (Estados Unidos). En unas condiciones similares a las de Dartington Hall y con nuevos actores jóvenes a los que educar, Chéjov siguió desarrollando su técnica de interpretación. Los áreas fundamentales de trabajo en Ridgefield eran cinco: la técnica de actuación, el entrenamiento y el desarrollo de la imaginación, formación en el discurso, **euritmia**[117] y estudios dramáticos que incluían improvisaciones y escenas de diferentes obras. En esa época también desarrolló el concepto del gesto psicológico que, como veremos, es una de las claves de su técnica.

Hollywood

El alistamiento forzado en el ejército norteamericano de muchos jóvenes como consecuencia de la entrada de Estados Unidos en la II Guerra Mundial, acabó por desestructurar tanto el Estudio de Ridgefield como un segundo Estudio de Nueva York creado en 1941. Finalmente, en 1943, Chéjov se instaló en Los Ángeles donde continuó dando clases de interpretación y empezó su carrera cinematográfica en Hollywood.

El actor ruso llegó a realizar nueve películas en Hollywood de las cuales fue con *Recuerda* (1945) de Alfred Hitchock con la que alcanzó un mayor reconocimiento. Chéjov fue nominado a los Oscar por esa interpretación. Desde entonces hasta su muerte en 1955 como consecuencia de un ataque al corazón, Chéjov alternó

(117) Cuidado: no debe confundirse la euritmia de Rudolf Steiner con la euritmia de Dalcroze (ver capítulo V, p. 222).

la aparición en películas con la preparación de actores profesionales. Por sus manos pasaron, entre otros, Gregory Peck, Anthony Quinn o Jack Palance.

Después de la muerte de Chéjov, George Shdanoff, un amigo y antiguo colaborador suyo, continuó transmitiendo las bases de la técnica de Chéjov a un gran número de actores norteamericanos. Reputado entrenador de actores en los años cuarenta y los cincuenta, Shdanoff marcó un tipo de formación alternativa al método del Actors Studio que en aquel momento estaba en el punto álgido de su popularidad.

Su legado y sus influencias

Después de Stanislavski, fue Chéjov el siguiente en intentar plasmar por escrito una técnica para el actor. Era 1942 cuando Chéjov ya había compendiado sus planteamientos en un libro, pero éste no llegó a publicarse hasta tres años más tarde, en ruso y en una edición que tuvo escasa difusión. A falta de editores interesados, en 1953 se publicó una versión de aquel libro adecuada por Charles Leonard con el título *To the actor.*[118] Gracias a esta publicación el trabajo de Chéjov comenzó a conocerse ampliamente.

Sólo recientemente, en 1991, Mala Powers en colaboración con Mel Gordon reeditó aquel primer libro de 1942, bajo el título *On the technique of acting,*[119] aunque no en su totalidad. En la actualidad, ya se dispone de una nueva edición que recoge todo el material de aquella primera versión del libro de Chéjov.[120] Todas estas publicaciones junto con la trascripción de algunas de sus clases conforman el material legado por Chéjov.[121]

La mayor parte de este corpus teórico-práctico fue elaborado lejos del convulso contexto sociocultural de la Rusia de principios del novecientos, pero en él la influencia de Stanislavski y de Vajtángov parpadea constantemente. El actor ruso parece tejer la estética estilizada y marcada por los contrastes de Vajtángov con los planteamientos vivenciales de Stanislavski; no en vano, el mismo Stanislavski llegó a considerarlo uno de sus alumnos más brillantes.

(118) Existe una publicación de esa primera edición en castellano: CHÉJOV, Michael, *Al actor.* Traducción de Oscar Ferrigno y Andrés Lizárraga, Editorial Quetzal, Buenos Aires, 1993.
(119) CHÉJOV, Michael, *Sobre la técnica de actuación.* Traducción de Antonio Fernández Lera, Alba Editorial, Barcelona, 1999.
(120) CHÉJOV, Michael, *To the Actor on the Technique of Acting,* Routledge, London/New York, 2002.
(121) Se han recogido lecciones de Chéjov en formato libro: CHÉJOV, Michael, *Lecciones para el actor profesional.* Traducción de David Luque, Alba Editorial, Barcelona, 2006. Y en formato de audio: CHÉJOV, Michael, *On Theatre and the Art of Acting,* The Working Arts Library/Applause, New York, 2004.

Además de la influencia de sus dos maestros rusos, en Chéjov también se integran de forma más evidente algunos planteamientos de Steiner, en particular, aquellos relativos a la euritmia y a la formación del habla. Con todo ello Chéjov, más actor que teórico, elaboró unos procedimientos esencialmente prácticos sobre el arte del actor que, como veremos, parecen corresponderse simultáneamente con estilos naturalistas y estilizados (no naturalistas).

A continuación revisamos algunos de los elementos más relevantes que conforman su técnica.

La técnica

EL CAMINO DE LA IMAGINACIÓN

Más allá del yo cotidiano: la imaginación creativa y el ego superior

La piedra angular de la técnica de Chéjov es la imaginación.[122] Si, como hemos visto, Stanislavski establecía como punto de partida para la creación del personaje las propias características individuales del actor como persona, Chéjov, alejándose voluntariamente de este planteamiento, sitúa el comienzo de este proceso en la imaginación. Es más, según la perspectiva particular del maestro ruso solamente cuando el actor pone en juego su capacidad imaginativa puede considerar su oficio un verdadero arte, un auténtico proceso de creación. Le escuchamos:

> Lo que debe elaborarse en el escenario y mostrarse al público es la vida interior de las imágenes, no los personales e insignificantes recursos de la experiencia del actor.[123]

La utilización de la imaginación como fuente creativa se cristaliza en lo que Chéjov denomina **ego superior**. Según el actor ruso, el ego superior es aquella parte del *yo* que gobierna la capacidad creativa del sujeto y que se encuentra disociada de ese otro *yo* que se ocupa de los aspectos más corrientes de la existencia. De ese ego superior, de ese *yo* creativo, esto es, de la capacidad imaginativa del actor es de donde surge el personaje. Sigamos este procedimiento a través de un ejemplo que nos ofrece el propio Chéjov:

> **Ego superior:** Término empleado por Michael Chéjov basado en la antroposofía de Rudolf Steiner que define aquella parte del yo que organiza los poderes creativos del ser humano. En la técnica elaborada por el actor ruso el ego superior es quien gobierna el proceso creativo del actor.

> Traté de trabajar sobre la cuestión de *imitar* la imagen mental del personaje. Contemplaba la imagen de Muronsky que había elaborado en mi

(122) Ver recuadro de Michael Chéjov en: capítulo I, p. 73.)
(123) CHÉJOV, M., (1999), o.c., p. 69.

imaginación y la imitaba en los ensayos. No *actuaba* en la forma en que lo hacemos los actores habitualmente, sino que imitaba un personaje imaginario, que a su vez actuaba para mí en mi imaginación.[124]

El ejemplo resulta evidente: Chéjov entierra cualquier vivencia personal y crea el personaje a través de la imaginación. La capacidad imaginativa es, por tanto, el verdadero motor que estimula el trabajo del actor y, como veremos a continuación, todos elementos de la técnica del actor ruso requieren de su indispensable participación.

La atmósfera

Uno de los elementos centrales de la técnica de Chéjov es la atmósfera. Chéjov distingue dos tipos de atmósfera: la atmósfera general u objetiva que está presente en el entorno donde se sitúa el personaje, y una atmósfera individual que pertenece al propio personaje.

1-. Atmósfera general

Según el actor ruso, la atmósfera general puede definirse como el ambiente que predomina en un determinado lugar, en una conversación o en una obra de arte, de tal forma que toda persona que entra en contacto con dicha atmósfera ve su comportamiento influido por ella. Escuchamos a Chéjov:

> Cada paisaje, ciudad, calle, edificio, habitación, sala de biblioteca, hospital, nave de catedral, restaurante lleno de gente, vestíbulo de hotel con su radiante desorden, vivienda pequeña, crispada sala de operaciones, faro solitario, pasillo de un museo cerrado, sal de máquinas de un trasatlántico, granja desierta cada uno de estos espacios contiene su propia atmósfera particular. (...) El actor debe percibir todas esas atmósferas con las que ha entrado en contacto. Las atmósferas son para el artista comparables a las teclas en música. Son un medio de expresión.[125]

En realidad, este concepto de atmósfera general resulta similar a las circunstancias dadas de las que hablaba Stanislavski:

(124) CHÉJOV, M., (2005), o.c, p. 110. La cita se refiere a la obra *El Caso* de Alexander Sujovo-Kobylin puesta en escena por el Segundo Teatro de Arte de Moscú en 1927 donde Chéjov interpretaba el papel de Muronsky (123). CHÉJOV, M., (1999), o.c., p. 69.
(125) CHÉJOV, M., (1999), o.c., pp. 98-99.

ambas hacen referencia al marco de la obra que envuelve el personaje. Sin embargo, hay un matiz que los diferencia. Mientras para Stanislavski es algo que se extrae del texto de forma fundamentalmente analítica, Chéjov le confiere un carácter más subjetivo, más intuitivo, donde la capacidad de imaginación del actor juega un papel más relevante.
En este sentido, cada obra y los diferentes pasajes de cada obra tienen una atmósfera general que influye en el comportamiento de los personajes y que el actor debe saber descifrar. Tal y como lo hemos leído en el fragmento anterior, la atmósfera se puede entender en clave musical: el actor matiza su voz, sus acciones y sus sentimientos en función de la música inaudible que preside cada atmósfera e interpreta la obra como si se tratase de una "partitura de atmósferas".

2-. Atmósfera individual

La atmósfera individual es aquella que pertenece al personaje. Mientras la atmósfera general está presente en un determinado lugar o escena y es independiente del personaje, la atmósfera individual es algo que pertenece exclusivamente a cada personaje particular y que éste lleva continuamente consigo. Esta atmósfera particular del personaje se puede visualizar como un halo, como un aura que lo envuelve y que le confiere un cariz particular. Chéjov nos da algunos ejemplos:

> Hay otro tipo de atmósfera que podemos llamar atmósfera individual, personal, particular de este o aquel personaje. Puede ser agradable, desagradable, simpático, antipático, trágico, alegre, agresivo, peligroso, misterioso, pesimista, optimista, maravilloso, odioso... Todo tipo de atmósferas personales o individuales. Por su puesto con todos sus matices.[126]

En la construcción del personaje, el actor debe imaginar y dejarse impregnar tanto por la atmósfera general de los diferentes pasajes de la obra como por la atmósfera individual que pertenece al personaje. En saber elaborar y transmitir estas atmósferas se condensa, dice Chéjov, el contenido de la representación teatral.

(126) CHÉJOV, M., (2004), o.c.

El gesto psicológico

Llegamos ahora a uno de los elementos de la técnica de Chéjov que más se ha difundido: el gesto psicológico.

Para explicarlo hagamos un ejercicio de imaginación. Dejando volar la mente podríamos imaginar que detrás de lo que se dice o se hace en la vida cotidiana hay un gesto o una acción que dibuja la actitud de un individuo. Tomemos como ejemplo a un profesor que está impartiendo una clase. Podríamos imaginar que el gesto que está oculto en la actitud del profesor es una acción de dar, de ofrecer algo. En el caso de los alumnos este gesto escondido podría ser una acción de recoger, de agarrar eso que se le ofrece. Se trata de gestos que subyacen y que si son revelados en acción nos ofrecen una visión psicológica, subtextual de lo que está ocurriendo.

Sobre esta observación, Chéjov entiende que un gesto sencillo, claro y que implique a todo el cuerpo puede poner en relieve el mundo interior de los personajes: su voluntad, sus deseos, sus sentimientos. Es en este sentido que determinados gestos, como formas continentes de una información psicológica, pueden considerarse gestos psicológicos. Chéjov nos da ejemplo:

> Suponga usted que va a representar un personaje que, según su primera impresión general, tiene una voluntad fuerte e inflexible, que está poseído por deseos dominantes, despóticos, y lleno de odios y malestar. Usted busca gesticulaciones [gestos] apropiadas para expresar todo eso en el personaje, y quizá luego de algunos intentos lo consigue [ver figura]. Es *fuerte* y bien formado. Cuando lo haya repetido varias veces tenderá a reforzar su voluntad en usted. La dirección de cada miembro, la posición final del cuerpo entero así como la inclinación de la cabeza son de tal clase que van encaminadas a despertar un deseo definido de conducirse dominante y despóticamente. Las cualidades que llenan y penetran en cada músculo del cuerpo entero, provocarán en usted sentimientos de odio y disgusto. Por lo tanto a través del gesto, usted penetrará y estimulará lo que haya de profundo en su propia psicología.[127]

A través de los gestos psicológicos, Chéjov encuentra la manera idónea para que el actor aborde la construcción del personaje: descubriendo los gestos psicológicos que subyacen detrás del personaje, este acercamiento se realiza a través de la acción que es la verdadera esfera de trabajo del actor y no a través de un análisis intelectual y frío, más propio de un proceso académico o puramente mental. Chéjov:

(127) CHÉJOV, M., (1993), o.c., pp. 77-78.

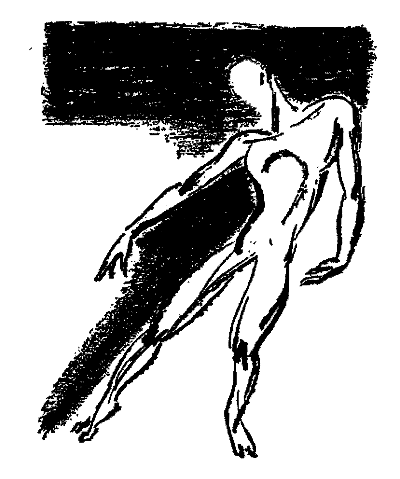


Figura: Ilustración de un gesto psicológico.
Dibujado por Nikolái Remisoff y extraído del libro Al actor de Michael Chéjov

> El gesto psicológico se convierte (...) en una especie de primera visión, boceto o dibujo a carboncillo del futuro cuadro, después del cual todos los detalles aparecerán y cubrirán poco a poco el esbozo inicial".[128]

Esto apunta otra de las características del gesto psicológico: el gesto psicológico no es el mismo que el gesto actuado, no se muestra tal cual es, sino que se mantiene absorbido, "como una especie de inspiración durante la actuación". El actor ruso nos da otro ejemplo:

> Hamlet, por ejemplo, cuando se alza el telón, puede sentarse inmóvil en el salón de su trono. (...). Pero el gesto psicológico de Hamlet podría se largo, lento, pesado, con ambos, brazos y manos, de arriba abajo y hacia el suelo. Puedes encontrar este gesto para el estado de ánimo oscuro y deprimido de Hamlet en este momento de su vida.[129]

(128) CHÉJOV, M., (1999), o.c., p. 153.
(129) CHÉJOV, M., (1999), o.c., p. 150.

Tal y como muestra el ejemplo, los gestos psicológicos pueden emplearse en la elaboración de determinadas acciones, reacciones o momentos concretos de una escena. Sin embargo, hay gestos psicológicos que en sí mismos condensan la esencia del personaje entero. Sirva como ejemplo la construcción del personaje de Erik XIV: Chéjov tomó como punto de partida un gesto intenso que implicaba a todo el cuerpo, como si tratara de romper un muro invisible o traspasar un círculo mágico que lo rodeaba. Según el actor ruso, este gesto guardaba en sí "el destino, el sufrimiento interminable, la obstinación y la debilidad del personaje".[130]

Incorporar las imágenes: el cuerpo imaginario y el centro imaginario

Cuerpo imaginario: En la técnica de Chéjov, el cuerpo imaginario es el cuerpo del personaje que refleja su mundo interior y que el actor construye en su imaginación. El actor se acerca al personaje incorporando paulatinamente la imagen de ese cuerpo.

Como hemos comentado al principio del capítulo, en la técnica de Chéjov el personaje surge de la imaginación. El actor observa mentalmente cómo se mueve, cómo habla, cómo piensa el personaje. De esta observación mental se construye el **cuerpo imaginario** del personaje. El cuerpo del actor comienza entonces a incorporar esa imagen, a seguir la forma, los movimientos y los impulsos de ese cuerpo imaginario, como "si se vistiera con este nuevo cuerpo".

Chéjov nos pone un ejemplo:

> Imagine, a manera de ejemplo, que usted debe desempeñar el papel de una persona cuyo carácter puede definirse como perezoso, abúlico y tosco (tanto psicológica como fisicamente). (...) trate de imaginar qué clase de cuerpo tendría una persona perezosa y tosca como esa. Posiblemente se le ocurra poseer un cuerpo bajo, grueso, rechoncho, con hombros inclinados, cuello fuerte, brazos largos que penden negligentes y cabeza grande y pesada. (...) *Comience por imaginar que en el mismo espacio que usted ocupa con su cuerpo, con el propio y real, existe otro cuerpo, ese otro imaginario del personaje, que usted acaba de crear en su imaginación.* Usted se viste, como si dijéramos, con este nuevo cuerpo, se lo endosa igual que si de una prenda se tratara.[131]

(130) CHÉJOV, M., (1999), o.c., p. 182. Cuando Chéjov interpretó a Erik XIV bajo la dirección de Vajtángov en 1921 aún no había elaborado la técnica del gesto psicológico, sin embargo el ejemplo guarda la suficiente similitud para considerarse como tal.
(131) CHÉJOV, M., (1993), o.c., p. 99.

Es decir, a pesar de que el cuerpo del actor tenga unas características opuestas a las del personaje, éste puede *vestirse* con este nuevo cuerpo y comenzar a moverse, a hablar y a sentir de acuerdo con él.

Una estrategia que ayuda en este proceso de incorporación de la imagen del personaje es el **centro imaginario**. Chéjov mantenía que cada cuerpo tiene un centro invisible, un punto de donde parte y se dirige el movimiento. Este centro se puede visualizar como un área fuera o dentro del cuerpo que revela los rasgos de la personalidad.

Centro imaginario: En la técnica de Chéjov se trata de un centro invisible del cuerpo imaginario del personaje de donde parte y se dirige el movimiento. Según Chéjov, el lugar donde se sitúa el centro imaginario y como se elabora la expresión partiendo de ese centro revela los rasgos del personaje.

Veamos algunos ejemplos: el centro imaginario de una persona "egoísta y orgullosa" puede situarse en el mentón o en una ceja; el centro de una persona "fisgona" puede situarse en la punta de la nariz o en una de sus orejas y el de una persona "encantadora" que siempre está pendiente de los demás puede tener el centro imaginario situado fuera de su cuerpo, en las personas que le rodean.

Otra característica del centro imaginario de Chéjov es que puede dinamizarse con diferentes cualidades imaginarias: puede ser grande o pequeño, oscuro o brillante, duro o suave, cálido o frío, agresivo o tranquilo... Seguimos con los ejemplos: el centro de la persona "fisgona" puede tomar la cualidad de una aguja fría y larga, mientras que el de esa persona encantadora puede tener la cualidad de un sol brillante y cálido. Además, el centro puede permanecer estático o trasladarse de un sitio a otro de forma dinámica: el centro de esa persona "egoísta" puede ser estático y estar aislado en sí mismo, mientras que el de la persona "encantadora" es más fácil imaginarlo moviéndose de una persona a otra.[132] Los ejemplos pueden ser infinitos, porque Chéjov no establece una codificación estanca de las cualidades sino que las hace surgir de la imaginación creativa del actor.

Movimientos básicos: moldear, fluir, volar e irradiar

Imaginación, atmósfera, gesto psicológico, centro y cuerpo imaginario. Hasta aquí algunos de los elementos técnicos elaborados

(132) CHÉJOV, M., (2004),o.c.

por Chéjov para ayudar al actor a construir el personaje. Abordamos ahora cuatro tipos de movimiento que Chéjov estudió para el entrenamiento básico del actor, es decir, movimientos que el actor debe incorporar a su expresión escénica independientemente del personaje, de la acción o de la escena que esté desarrollando. En origen, se trata de movimientos que, inspirados en la euritmia de Steiner, derivan de los cuatro elementos naturales: tierra (moldeado), agua (fluir), aire (volar) y fuego (irradiar).

1-. Movimiento de moldeado

Moldear hace referencia un tipo de movimiento que es realizado con una determinada fuerza interior y que en su articulación debe vencer una resistencia más densa que el aire; pero cuidado, sin que se generen tensiones innecesarias. A través de este movimiento, el cuerpo esculpe formas precisas en el espacio, como si cada desplazamiento dejase una estela clara y precisa. Practicando ejercicios de movimiento de moldeado, bien sea en movimientos amplios o reducidos, cotidianos o abstractos, que implican a todo el cuerpo o sólo a determinadas partes de él, el actor adquiere la sensibilidad necesaria para percibir constantemente, casi de manera involuntaria, la forma que su cuerpo dibuja en el espacio. Según Chéjov, esta capacidad de armonizar las formas es una cualidad indispensable que el actor ha de cultivar si quiere considerar su oficio como verdadero arte. Así nos lo expone él mismo.

> [El ejercicio en el movimiento de moldeado] hará que pueda crear constantemente formas para cualquier acto que deba representar en escena. Con ello desarrollará el gusto por la forma y se sentirá artísticamente insatisfecho ante los movimientos vagos e imperfectos, o frente a gestos, ideas o sentimientos amorfos, que rechazará cuando los compruebe en sí mismo o en los otros durante su trabajo profesional. Comprenderá que la vaguedad y la imperfección no tienen cabida en el arte.[133]

2-. Movimiento de fluidez

La fluidez viene dada por la unión ininterrumpida que se

(133) CHÉJOV, M., (1993), o.c., p. 24.

establece entre los movimientos. Inspirado en la dinámica del agua, los movimientos se funden unos con otros, sin cortes, conformando un flujo continuo, de tal manera que el impulso original con el que se comienza no se pierde, sino que se transforma dando lugar a los diferentes movimientos. Para llegar a esta noción de fluidez, el aire que rodea al actor puede imaginarse como si fuese la superficie de una ola que crece y decrece, y sobre la cual el cuerpo, como flotando, se desliza suavemente.

3-. Movimiento de vuelo

Este tipo de movimiento se ejecuta mediante dos premisas en las que interviene necesariamente la imaginación: el actor debe imaginar, por un lado, que el movimiento transciende los límites del propio cuerpo y se expande indefinidamente en el espacio y, por otro lado, que el cuerpo es de una ligereza tal que tiende a levantarse del suelo. El resultado es un movimiento sin peso que se extiende hacia fuera y hacia arriba, y que deja en el actor un poso de facilidad y liviandad.

4-. Movimiento de irradiación

Nos detenemos aquí en una de las ideas clave de Chéjov: la irradiación. En su origen, la irradiación fue un término utilizado por Stanislavski para describir un tipo de comunicación interna, invisible y espiritual.[134] Chéjov recogió este concepto y lo estudió específicamente como el conjunto de impulsos que, partiendo del actor, son percibidos por el público. De ahí deriva un tipo de movimiento que es ejecutado como si cada movimiento emanase unos rayos invisibles hacia el espacio circundante, y que, por tanto, busca incidir marcadamente en su entorno bien sean actores o espectadores. Chéjov nos propone al respecto los siguientes ejercicios:

> Levante los brazos, bájelos, extiéndalos hacia delante, a un lado y a otro. Pasee alrededor de la habitación, recuéstese, siéntese, póngase de pie, etc.; pero, de continuo, emita rayos de su cuerpo al espacio que le rodea, en dirección del movimiento que hace, y después de haberlo

(134) La irradiación de la que habla Stanislavski estaba inspirada, a su vez, en las investigaciones sobre el *prana* del yoga que realizó Sulerzhitski, estrecho colaborador suyo en el Teatro de Arte de Moscú a comienzos del novecientos. En el yoga, el *prana* hace referencia a la energía que da la vida y se visualiza como una respiración que fluye por todo el cuerpo.

hecho. (...) Mientras se esfuerza en irradiar, en un sentido, salga más allá de los límites del cuerpo. Mande rayos en diferentes direcciones de su cuerpo entero de una vez y después a través de varias partes, como son brazos, manos, dedos, palmas, frente, pecho y espalda. (...) Llene todo el espacio que le rodea con estas irradiaciones. (...) Imagine que el aire que le rodea se halla inundado de luz.[135]

Las cuatro cualidades psicofísicas de Chéjov

En estrecha relación con el entrenamiento de los movimientos básicos, Chéjov distingue cuatro cualidades psicofísicas que todo actor debe trabajar: la facilidad, la forma, la belleza y la integridad. Aquí nos encontramos explícitamente con una característica fundamental de la técnica de Chéjov (que, por cierto, también hemos visto en Stanislavski): el aspecto psicofísico del entrenamiento. Es decir, estas cualidades, al igual que el resto de los elementos de su técnica, si bien se ejercitan físicamente, guardan un componente psicológico imprescindible.

Son cualidades, por otro lado, que operan en un nivel basal (nivel pre-expresivo como escucharemos decir a Barba más adelante), esto es, que están presentes en todo momento y que determinan la transición de un comportamiento cotidiano (ligado a la vida diaria) a un comportamiento escénico no cotidiano (y por lo tanto artístico). Conducida por estas cualidades, la presencia del actor se libera de los manierismos personales que la acompañaban en la vida diaria y adquiere una nueva valencia que la vuelve escénicamente eficaz. Como dice Chéjov, adoptando estas cualidades "el cuerpo se vuelve más artístico, más flexible y más expresivo". Analicémoslas brevemente:

1-. La cualidad de facilidad

Esta cualidad está relacionada con los movimientos de fluidez, vuelo e irradiación que acabamos de mencionar. A través de ella el actor adquiere un modo de expresarse ligero y fácil que lo acompaña constantemente, independientemente de cuales sean las características del personaje, aun cuando

(135) CHÉJOV, M., (1993), o.c., p. 24.

éste muestre unas maneras opuestas. Chéjov nos lo aclara:

Su personaje en el escenario puede ser pesado, zafio en los movimientos e inarticulado en el hablar, pero usted como artista, debe valerse siempre de ligereza y facilidad en cuanto a sus medios de expresión.[136]

La facilidad está igualmente conectada con la atmósfera de juego y de humor que envuelve el oficio de la interpretación. En este sentido, según Chéjov, dos actores que personifican de forma incomparable esta cualidad de facilidad son Charles Chaplin o el legendario clown **Grock**.

Adrian Wettach, Grock (1880-1953): Artista circense suizo que alcanzó gran fama como clown. Realizó numerosas giras por Francia, norte de África y Sudamérica. Publicó varios libros, entre ellos su autobiografía *Die Memorien des Königs der Clowns* [Las memorias del rey de los clowns] (1956).

2-. La cualidad de la forma

El entrenamiento de esta cualidad está ligado al movimiento de moldeado, a través del cual el actor desarrolla una conciencia formal del dibujo que su cuerpo traza en el espacio. El sentido de la forma, por tanto, permite que el actor plasme sus movimientos de manera precisa y clara, con un principio, un desarrollo y un final concreto. Desarrollando y entrenando esta cualidad, la presencia del actor se define y se depura en una doble dirección: por un lado, el espectador es capaz de recibir una impresión armoniosa y sólida de aquello que el actor le quiere transmitir y, por otro lado, si la forma reverbera adecuadamente en el interior del propio actor, cada acción o movimiento se convierte en algo vivo que guarda un sentido determinado para él.

3-. La cualidad de belleza

En primera instancia, la cualidad de la belleza se vierte sobre la dimensión interior en el oficio, recordándole al actor que, para que su arte sea eficaz, debe proyectar su trabajo con placer y satisfacción. Pero, además, llevado a una concepción estética del teatro, esta cualidad marca, nuevamente,

(136) CHÉJOV, M., (1993), o.c., p. 28.

una distancia frente a la forma de interpretación naturalista tan extendida en la época de Chéjov. Según el actor ruso, la interpretación sólo puede ser arte si se es capaz de trasladar al escenario de forma bella y armoniosa aquello que se quiere representar. Esto es aplicable a cualquier reto creativo, incluso en aquellos pasajes que se caractericen por la brutalidad o la violencia. Chéjov nos lo explica con un ejemplo:

> ¿Cómo interpretaremos personajes y situaciones que son espantosos y desagradables en sí mismos? Por ejemplo, ¿cómo interpretar a Calibán o a Ricardo III, o la escena del Rey Lear en la que le arrancan los ojos a Gloucester? ¿Se convertirán en escenas dulces, sentimentales y falsas si las interpretamos con un sentido de belleza? Por supuesto que no. La crudeza y la fealdad deben permanecer y permanecerán, pero, mediante el sentimiento de belleza por parte del actor y del director, esas escenas quedarán despojadas de su crudeza realista, no artística, que apela sólo a nuestras reacciones más bajas, nerviosas y físicas, serán elevadas a un ámbito superior al del mero naturalismo.[137]

4-. La cualidad de la integridad

A través de esta cualidad se adquiere la capacidad de observar el personaje y la obra desde una perspectiva global. Cada detalle, cada escena o acción que el actor ha elaborado con la meticulosidad y la sensibilidad de una pequeña obra de arte, debe, por tanto, para que no resulte inconexa o incongruente, *integrarse* en un todo coherente y orgánico que es la interpretación del personaje en su conjunto. Chéjov nos lo aclara:

> El actor que interpreta su papel como algo muy distante y sin relación entre cada entrada y salida a escena, sin tomar en cuenta lo que hizo en las escenas anteriores ni lo que hará en las siguientes no interpretará su parte completa ni en su integridad. La omisión o inhabilidad en cuanto a relacionar una parte de su integridad, puede hacerla inarmónica e incomprensible para el espectador. (...) La habilidad en cuanto a evaluar los detalles dentro de la parte, como un bien integrado de conjunto, será lo que más adelante le posibilitará interpretar cada uno de tales detalles como pequeñas entidades que se mezclan en el brazo total que llamamos integridad".[138]

(137) CHÉJOV, M., (1999), o.c., p. 139.
(138) CHÉJOV, M., (1993), o.c., pp. 31-32.

Las etapas del proceso creativo

En un diagrama recogido por Mala Powers, Chéjov ensambla los elementos más importantes que conforman su técnica, algunos de los cuales hemos visto ya (ver figura).

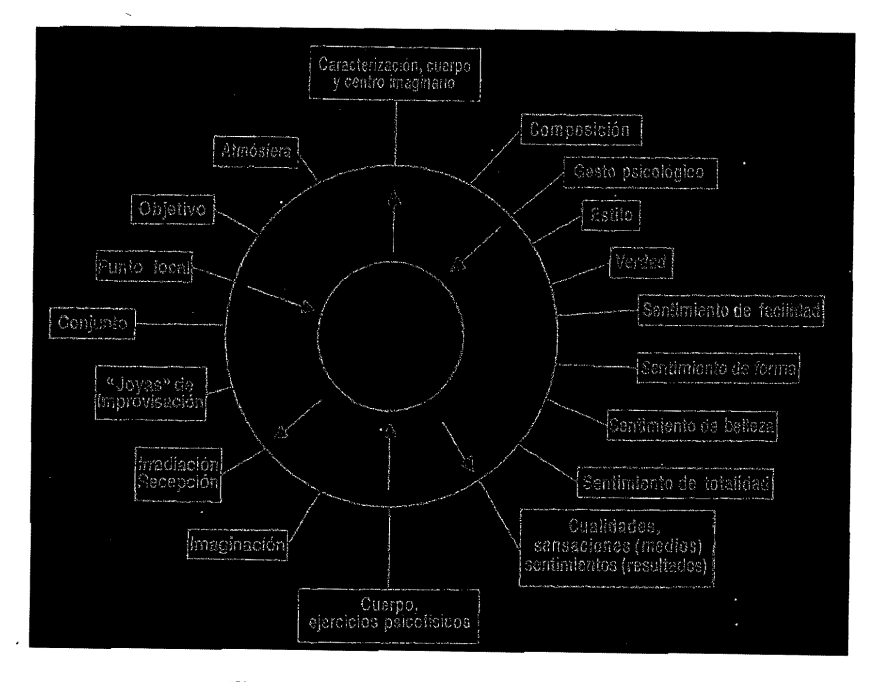


Figura-. Mapa de actuación de Michael Chéjov

Pero si además queremos aproximarnos a una organización cronológica de estos elementos, hemos de recurrir al libro *Sobre la técnica de actuación*[139] donde Chéjov establece cuatro etapas en el proceso creativo del actor:

1) La primera etapa corresponde a la individualidad creativa del actor y consiste en observar las imágenes que surgen de la

(139) CHÉJOV, M., (1999), o.c., pp. 261-278.

atmósfera general de la obra. Este primer acercamiento al texto "se asemeja a la audición de una melodía musical distante, con sus ritmos, con sus temas entrelazados y sus imágenes audibles"[140].

2) En la segunda etapa, se trabaja de forma activa sobre las imágenes para seleccionar aquellas que son "mejores y más expresivas". Uno de los procedimientos técnicos para el trabajo activo de las imágenes es lo que Chéjov denominó **preguntas orientativas**. Mediante este ejercicio de imaginación el actor sitúa la imagen del personaje que ha creado en diferentes circunstancias y le pregunta cómo se comportaría, de tal forma que acaba visualizando al personaje en los diferentes momentos de la obra. Durante toda esta etapa, paulatinamente, las imágenes se vuelven más claras y precisas.

Preguntas orientativas: Técnica desarrollada por Chéjov para elaborar el personaje a partir de la imaginación. El actor pregunta a la imagen del personaje como si fuera un ser humano y le pide que actúe para él. De esta forma el actor visualiza en su mente el personaje en tantas circunstancias como se requiera.

3) Cuando las imágenes elaboradas en la etapa anterior se hacen visibles y audibles se afronta la tercera etapa: el trabajo de incorporación. En esta etapa el actor se vale de elementos como la atmósfera, el gesto psicológico, el centro imaginario o el cuerpo imaginario para construir su personaje. Según Chéjov, el trabajo de incorporación conviene realizarlo de forma progresiva: en fragmentos breves primero, hasta acabar por completar en el conjunto de la obra.

4) Finalmente, en la cuarta etapa, el actor se libera de su creación y se convierte en observador de su propio trabajo a través de lo que Chéjov denominó **conciencia dividida**. Este concepto, que lleva al actor a mantener una distancia objetiva respecto a su personaje, nos remonta a lo apuntado por **Diderot** en el siglo XVIII. En el siglo XX similares concepciones se pueden encontrar en la *Verfremdung* de Brecht (ver recuadro **Bertolt Brecht**) o en la fórmula del actor biomecánico de Meyerhold que ya hemos visto.

Conciencia dividida: Concepto utilizado por Michael Chéjov que describe el proceso mediante el cual el actor, a la vez que trabaja activamente el personaje, es capaz de observar su creación de forma objetiva, desde una perspectiva ajena a él.

(140) CHÉJOV, M., (1999), o.c., p. 265.

Denis Diderot (1713 - 1784): Escritor y filósofo francés. Contribuyó a la edición de la *Enciclopedia* que compendiaba el avance científico y técnico y la nueva orientación del pensamiento de la Ilustración. Además de numerosos escritos filosóficos, Diderot publicó *La paradoja del comediante* (1773), uno de los ensayos clave en la historia del arte de la interpretación.

Bertolt Brecht

El efecto de la *Verfremdung* en el arte interpretativo chino

Los maestros en la utilización del gesto son los actores chinos. Al observar manifiestamente sus propios movimientos, el actor chino alcanza el efecto distanciador [el efecto de la *Verfremdung*]. (...)
El artista se observa a sí mismo. Representando, por ejemplo, una nube, su aparición inesperada, su desarrollo suave y potente, su rápida y sin embargo paulatina transformación, el actor mira de vez en cuando al espectador como si quisiera decir: ¿no es exactamente así? Pero también mira sus brazos y piernas, dirigiéndolos, controlándolos, incluso quizá elogiándolos. Una mirada indisimulada al suelo, un medir el espacio a su disposición en la producción, no le parece ser algo que estorbe la ilusión.

Observaciones sobre el arte dramático chino, 1938

BRECHT, Bertolt. *Escritos sobre teatro*, traducción de Genoveva Dietrich, Alba Editorial, Barcelona, 2004, pp. 136 y 144.

De lo naturalista a lo estilizado: Chéjov en otras técnicas del siglo XX

Visto desde la distancia Chéjov y su teatro parecen haber recorrido un camino de ida y vuelta. Educado bajo la tutela de Stanislavski antes de que éste diera un vuelco a sus teorías, posteriormente Chéjov quiso crear su propio teatro sobre unas bases más estilizadas y expresionistas. De ahí su exilio y sus intentos insatisfechos de crear una compañía estable educada en sus concepciones teatrales. Al final de su vida, sin embargo, obligado a trabajar en el cine, debió adaptar su técnica y volver a un registro

más natural, más cotidiano, más cercano al Stanislavski que fue su maestro.

A lo largo de esta trayectoria (he aquí uno de los puntos más interesantes cuando se mira a la técnica de Chéjov) el actor ruso parece enlazar concepciones que, a priori, se muestran alejadas. Efectivamente, a pesar de que su técnica responde a un desarrollo particular e intransferible, en Chéjov encontramos elementos que conectan simultáneamente tanto con la concepción interpretativa de Stanislavski como con la de Meyerhold, dos perspectivas que tradicionalmente se han enfrentado (la mayoría de las veces de forma infundada, por otra parte).

Comparemos, por ejemplo, la noción de ritmo que Stanislavski desarrolló en su última época con la que describe Chéjov en su libro *Sobre la técnica de la actuación*.[141] Las similitudes son evidentes: al igual que lo hemos visto en Stanislavski, Chéjov distingue entre un tempo externo, ligado a los movimientos observables, y un tempo interno, ligado a los aspectos psicológicos. Ambos comprendieron que el ritmo es una preciada herramienta para elaborar la vida tanto exterior como interior de los personajes.

Un enlace similar podríamos establecer con algunos aspectos de la biomecánica de Meyerhold. Tomemos, a modo de ejemplo, la construcción de la acción según la biomecánica: como hemos visto, la acción comienza con un anteimpulso que es ejecutado en dirección contraria a la acción, el *otkaz*, y finaliza con un freno, el *tormos*. En un planteamiento similar, Chéjov sugiere que toda acción debe ir precedida de una preparación: "el impulso previo (...) como si quisieras acumular invisiblemente y emitir tu actividad con respecto al movimiento propiamente dicho". Y debe finalizar con una sustentación: "una breve pausa, como si quisieras (...) hacer el eco (...) de la acción que ha sucedido". A pesar de que persiguieron una estética diferente en sus espectáculos, Chéjov y Meyerhold elaboraron paralelamente una forma equivalente para hacer escénicamente eficaz las acciones del actor.

Esa supuesta flexibilidad que permite imbricar su técnica con otras, esconde probablemente la solidez de los planteamientos de Chéjov. "Uno de los mejores manuales prácticos para el aprendizaje del actor realista es *To the Actor* publicado por Michael Chéjov"[142] dice Barba. Así es: en la Antropología Teatral de Barba también se pueden entrever conceptos de la técnica de Chéjov. Términos como

(141) CHÉJOV, M., (1999), o.c., pp. 254-259.
(142) BARBA, Eugenio, *La canoa de papel*. Traducción de Rina Skeel, Catálogos, Buenos Aires, 2005.p. 113.

la energía, el sats, la absorción o la dilatación que aplica Barba al oficio del actor están igualmente presentes en Chéjov.

Los ejemplos que conectan la técnica de Chéjov con otras técnicas no naturalistas podrían ser numerosos, pero no hay espacio aquí para profundizar sobre ello. Y sin embargo, el hábitat en el que más se ha difundido la técnica de Chéjov es el cine y la televisión, un entorno donde predomina una interpretación de estilo naturalista y que hoy día parece estar lejos de las propuestas de Meyerhold o de Barba, incluso lejos del Stanislavski de la última época. Se trata de una contradicción solo aparente que guarda el secreto del que, dicen, fue uno de los mejores actores del siglo XX.

Bibliografía

- BARBA, Eugenio, *La canoa de papel*, traducción de Rina Skeel, Catálogos, Buenos Aires, 2005.

- BRECHT, Bertolt, *Escritos sobre teatro*, traducción de Genoveva Dietrich, Alba Editorial, Barcelona, 2004.

- CHAMBERLAIN, Frank, *Michael Chekhov*, Routledge, London/New York, 2004.

- CHÉJOV, Michael, *Al actor*, traducción de Oscar Ferrigno y Andrés Lizárraga, Editorial Quetzal, Buenos Aires, 1993.

- CHÉJOV, Michael, *Sobre la técnica de actuación*, traducción de Antonio Fernández Lera, Alba Editorial, Barcelona, 1999.

- CHÉJOV, Michael, *The path of the actor*, Routledge, London/New York, 2005.

- CHÉJOV, Michael, *Lecciones para el actor profesional*, traducción de David Luque, Alba Editorial, Barcelona, 2006.

- GORDON, Mel, *The Stanislavski technique: Russia*, Applause, New York, 1998.

- MAROWITZ, Charles, *The Other Chekhov. A biography of Michael Chekhov*, Applause, 2004, New York.

- MEYERHOLD, Vsevolod, *Meyerhold: textos teóricos*, edición de Juan Antonio Hormigón, Publicaciones de la ADE, Madrid, 1998.

- SAURA, Jorge, "La técnica interpretativa de Michael Chéjov", en: *Revista ADE-Teatro* nº87, septiembre-octubre 2001, pp. 37-47.

Material audiovisual

- KEEVE, Frederick, *From Russia to Hollywood: The 100-Year Odyssey of Chekhov and Shdanoff*, Pathfinder, 2002.

- CHÉJOV, Michael, *On Theatre and the Art of Acting*, The Working Arts Library/Applause, 2004.

- The Michael Chekhov Association, MICHA, *Master Classes in the Michael Chekhov Technique*, Routledge, 2007.

Referencias en internet

- http://www.michaelchekhov.org.uk/
  Página oficial del *Michael Chekhov Centre* de Inglaterra. En inglés.

- http://www.michaelchekhov.org/
  Página de la *Michael Chekhov Association* con sede en Nueva York. En inglés.

- http://www.michaelchekhovactingstudio.com/
  Página del *Michael Chekhov Acting Studio* con sede en Nueva York. En inglés.

- http://www.themichaelchekhovstudio.org/
  Página del *Michael Chekhov Studio* con sede en Londres. En inglés.

- http://www.utoronto.ca/tsq/
  Página de la revista electrónica de la Universidad de *Toronto, Toronto Slavic Quaterly*, que tiene varios artículos publicados sobre Michael Chéjov. En inglés.

- http://www.dartingtonarchive.org.uk/
  Página oficial del archivo de Dartington Hall. En inglés.

CAPÍTULO IV

LAS DERIVACIONES NORTEAMERICANAS DE STANISLAVSKI: STRASBERG, ADLER Y MEISNER

Los hombres del teatro occidental
no descienden del mono, sino de Stanislavski

Eugenio Barba

La historia

EL ORIGEN Y LA RAMIFICACIÓN DEL MÉTODO

En este capítulo vamos a abordar probablemente la corriente de interpretación de tipo naturalista-realista más importante que ha dado el siglo XX: el conocido como Método. Nos referimos, pues, a toda una serie de técnicas de actuación que surgieron en Estados Unidos inspiradas en las nociones de Stanislavski. A diferencia del resto de los capítulos, donde se realizan reseñas biográficas de los maestros más importantes, aquí hemos creído conveniente realizar una breve retrospectiva histórica que recoja el surgimiento del Método y que aclare este término tan manido como utilizado a la ligera, sobre la base de las circunstancias históricas. En la segunda parte del capítulo trataremos las técnicas de tres de los maestros más representativos de esta serie de técnicas: la de Lee Strasberg, la de Stella Adler y la de Sanford Meisner. Comenzamos.

El origen del Método: el Group Theatre

Como ya se dijo en el capítulo I, entre 1923 y 1924 parte de la compañía del Teatro de Arte de Moscú (TAM) encabezados por Stanislavski realizaron dos giras por Estados Unidos que tuvieron una gran repercusión en el futuro del teatro norteamericano. El modelo del TAM resultó un estímulo fundamental para que surgiesen nuevas formaciones teatrales norteamericanas al margen de los cánones de Broadway, que por aquella época despuntaba como un circuito teatral que primaba lo comercial sobre lo artístico.

Finalizada la gira, la influencia de las concepciones teatrales de Stanislavski en el nuevo teatro norteamericano pudo prolongarse gracias al American Laboratory Theatre. Se trataba de una compañía-escuela fundada en 1923 por dos miembros del TAM, Richard Boleslavsky y Maria Ouspenskaia, que hasta su desaparición en 1930 mantuvo una labor pedagógica constante en la transmisión de las nociones de Stanislavski. Tal y como hemos comentado en el capítulo I, por aquel entonces su sistema se fundamentaba en los aspectos emocionales. Ello explica, en parte, como veremos, el hecho de que todas las ramificaciones norteamericanas que partieron de las lecciones impartidas en el American Laboratory Theatre, particularmente la de Lee Strasberg, hayan mantenido una alta preocupación por el componente emocional del actor.

La primera agrupación norteamericana en proponer un nuevo teatro sobre estas bases fue el Group Theatre, fundado en 1931 por **Cheryl Crawford**, **Harold Clurman** y Lee Strasberg, estos dos últimos también compañeros en el American Laboratory Theatre. Surgido en medio de la Gran Depresión[143] y tomando como modelo los postulados teóricos e ideológicos del TAM, el Group Theatre empezó a plantear una alternativa a los valores del teatro neoyorquino de la época. Su propuesta se basaba en promover el arte frente al comercio, lo político y social frente al entretenimiento, y la compañía estable frente al *star system*.

Cheryl Crawford (1902-1986): Actriz, directora y productora teatral norteamericana. Cofundadora del Group Theatre y el Actors Studio. Escribió su autobiografía, *One naked individual: My fifty years in the Theatre* (1977).

Harold Clurman (1901-1980): Director y crítico teatral norteamericano, cofundador del Group Theatre. Autor, entre otros, de *The fervent years: the Group Theatre and the thirties* (1945) y *On directing* (1972).

Además del compromiso ideológico, al Group Theatre lo caracterizó la búsqueda de un método de interpretación que, basado en las concepciones de Stanislavski, permitiese al actor sumergirse en la vida emocional del personaje. Precisamente, las discrepancias en torno a la forma de abordar la interpretación fueron uno de los desencadenantes de la desmembración del grupo que dejó de existir definitivamente en 1941.[144]

Strasberg vs Adler

Para explicar las desavenencias que surgieron en el seno del Group Theatre hemos de remitirnos a 1934. Aquel año, Stella Adler, miembro y actriz del grupo, en medio de una crisis artística personal derivada de la metodología de trabajo del grupo, visitó a Stanislavski, que por aquel entonces se encontraba en París. Adler recibió lecciones particulares del maestro ruso durante

(143) La Gran Depresión fue una crisis económica mundial iniciada en octubre de 1929 debido al hundimiento de la Bolsa de Nueva York, y que se prolongó durante toda la década de 1930, siendo particularmente intensa hasta 1934.

(144) Para más detalles sobre la historia del *Group Theatre* ver: CLURMAN, Harold, *The fervent years: the Group Theatre and the thirties*, Da Capo Press, New York, 1983. Y: LEWIS, Robert, *Slings and arrows: Theater in my life*, Applause, New York, 1996.

cinco semanas aproximadamente, convirtiéndose así en la primera persona del Group Theatre en trabajar directamente con el maestro ruso. Durante aquellas sesiones, Stanislavski transmitió a Adler los nuevos conceptos que estaba desarrollando en aquel momento, aquellos que más tarde configurarían el Método de las Acciones Físicas.

La formación que había recibido en el Group Theatre de la mano de Strasberg difería sustancialmente de lo que Stanislavski le inculcó. Mientras Strasberg comenzaba a implantar un método de interpretación que, partiendo de las lecciones de Boleslavsky y Ouspenskaia, se centraba en la memoria emocional del actor; en las lecciones que recibió en París, el maestro ruso incidió en las circunstancias dadas de la obra y en el si mágico como palancas para la construcción del personaje.

A su vuelta a los Estados Unidos, Adler expuso al grupo estas nuevas nociones que Stanislavski le había transmitido para tratar de dar un giro a la metodología de trabajo del grupo. A partir de ese momento, la fractura del grupo se hizo patente. Por un lado, Strasberg mantenía que su versión del método basada en la memoria emocional se acoplaba mejor a las exigencias de los actores norteamericanos. Adler, por su lado, abogaba, siguiendo las últimas nociones de Stanislavski, por un desarrollo sustentado en las acciones físicas y orientado hacia el estudio de las circunstancias dadas de la obra. Esta fue, entre otras, una las razones por las que Strasberg abandonó el Group Theatre en 1937 y que reflejan lo que, a posteriori, han resultado dos formas diferentes de abordar la interpretación.

El Actors Studio

Elia Kazan (1909-2003): Actor y director de teatro y cine de origen turco, establecido posteriormente en los Estados Unidos y cofundador del Actors Studio. Ganador de dos Oscars al mejor director cinematográfico y un Oscar honorífico al conjunto de su carrera. Director de películas como *Un tranvía llamado deseo* (1951), *Al este del Edén* (1955) o *Río Salvaje* (1960), entre otras.

En 1947 **Elia Kazan, Robert Lewis** y Cheryl Crawford, que ya habían sido compañeros en el Group Theatre, crearon el Actors Studio en Nueva York. Su pretensión era crear un espacio que, remitiendo al Group Theatre, explorase de forma exclusiva el proceso creativo del actor. Se trataba de un campo de entrenamiento que se ofrecía a jóvenes actores profesionales para poder debatir activamente sobre los problemas del oficio y buscar nuevas vías de creación. Todo ello sin la responsabilidad de un acabado final o de producir una obra teatral.

Robert Lewis (1909-1997): Actor, director y pedagogo norteamericano que planteó un método de interpretación más estilizado en comparación con el de Lee Strasberg. Miembro del Group Theatre y cofundador del Actors Studio. Autor de *Method – or madness?* (1958), *Advice to the players* (1980) y *Slings and arrows: Theater in my life* (1984).

Tras la renuncia de Lewis, y con Kazan sumergido en su labor de director de cine, Lee Strasberg entró a formar parte del Actors Studio y en 1949 fue nombrado director artístico. Bajo su dirección el Actors Studio alcanzó gran fama y comenzó a considerarse uno de los centros más prestigiosos para el entrenamiento de actores profesionales. Sin duda, a la popularidad del estudio contribuyó, más que su metodología de trabajo, el hecho de que muchos de los actores más famosos del momento como Marlon Brando, James Dean o Marilyn Monroe hubiesen pasado por él.

Después de la muerte de Lee Strasberg en 1982, el Actors Studio mantiene en la actualidad dos sedes, una Nueva York y otra en Los Ángeles. Además de la formación de actores por la que sigue siendo reconocido, el Actors Studio también ofrece espacio para el desarrollo profesional de directores, dramaturgos e, incluso, para la producción de espectáculos teatrales.

¿El Método o los métodos?

Como se ha descrito, con la llegada del TAM el Sistema de Stanislavski se empezó a conocer como el Método en Estados Unidos. Por extensión, el término Método englobó a la variante norteamericana que se desarrolló a partir del Sistema de Stanislavski. Este desarrollo tuvo lugar en un primer momento en el seno del Group Theatre. Posteriormente, después de la disolución del grupo, algunos de sus miembros desarrollaron metodologías de actuación propias que, si bien mantienen características comunes, difirieren en otros muchos aspectos. Por lo tanto, lo que en un principio era un método, el Método, se ramificó dando lugar a varios métodos.

Sin embargo, debido a la gran aceptación y fama que alcanzó el Actors Studio, el término Método acabó por asociarse de forma casi exclusiva a la metodología particular desarrollada por Strasberg, dejando de lado otras metodologías que también se

Sonia Moore (1902-1995): Pedagoga norteamericana, alumna en el Tercer Estudio del TAM dirigido por Vajtángov y fundadora del American Center for Stanislavski Theatre Art. Su labor pedagógica se centró en la transmisión del Método de las Acciones Físicas. Autora de numerosos libros sobre el entrenamiento del actor sobre la base del Sistema de Stanislavski como *Stanislavski Revealed: The Actor's Complete Guide to Spontaneity on Stage* (1979) o *The Stanislavski System: The Professional Training of an Actor* (1984).

Uta Hagen (1919-2004): Actriz y pedagoga norteamericana de origen alemán que desarrolló su propio método de actuación. Impartió clases en el HB Studio de Nueva York por donde pasaron actores como Jack Lemon, Al Pacino o Lisa Minneli. Autora de *Respect for acting* (1973) y *Un reto para el actor* (1991).

derivaron del Sistema de Stanislavski. Sobre esta simplificación, a lo largo de la segunda mitad del siglo XX el método de Strasberg empezó a extenderse y a transmitirse como el método por antonomasia de la interpretación y fue adoptado por numerosas escuelas americanas y europeas como base de la formación del actor.

Desde un punto de vista global e históricamente más objetivo, el Método se puede entender como el compendio de todas aquellas metodologías norteamericanas de formación de actores que se han desarrollado a partir del Sistema de Stanislavski.[145] Así formulado, al desarrollo del Método han contribuido no sólo Strasberg, como se entiende habitualmente, si no otros maestros como Sanford Meisner, Stella Adler, **Uta Hagen**, **Sonia Moore** o el ya mencionado Robert Lewis, entre otros. En las siguientes páginas nos acercaremos a los conceptos fundamentales del Método analizando las perspectivas particulares de tres de estos maestros: Lee Strasberg, Stella Adler y Sanford Meisner.

(145) A partir de este momento nos referiremos con el término "Método" (en mayúscula) a todas las metodologías norteamericanas derivadas del Sistema de Stanislavski.

Las técnicas

LEE STRASBERG Y SU MÉTODO

De Stanislavski a Strasberg

El punto de partida de Strasberg lo constituyen los trabajos teóricos desarrollados por Stanislavski y Vajtángov en los años veinte, aquellos que, de forma práctica, le fueron transmitidos por Richard Boleslavsky y Maria Ouspenskaia en el American Laboratory Theatre (ver recuadro **Richard Boleslavsky**). Como hemos mencionado en el capítulo I, por aquel entonces el Sistema de Stanislavski aún no había introducido la acción física de forma específica y se centraba en el componente emocional del trabajo actoral. Precisamente el trabajo sobre el mundo interior del actor, sobre sus emociones y sentimientos es lo que Strasberg considera que Stanislavski pone en relieve. Así se refiere a la técnica desarrollada por el maestro ruso:

> Este entrenamiento de la técnica del actor [la de Stanislavski] consistía en una cantidad de ejercicios prácticos (...). Pero lo que era más importante era el uso del alma del actor como material para su trabajo, la necesidad del estudio de las emociones y del análisis de los sentimientos, ya fueran simples o complejos.[146]

Sobre esta base, Strasberg desarrolla un método para que el actor pueda "sentir realmente" y que esos "sentimientos reales sean expresivos". El eje de su trabajo, por lo tanto, reside en establecer una serie de procedimientos que permitan al actor recrear emociones en su interior para poder expresarlas de la forma más efectiva posible. En esta doble dirección, la del sentir y la del expresar, asienta sus investigaciones el maestro norteamericano:

> (...) la naturaleza fundamental del problema del actor: la habilidad del mismo para crear en forma orgánica y convincente, mental, física, y emocional, la realidad dada que requiere el personaje en la obra; y expresar esto de la forma más vívida y dinámica posible.[147]

(146) STRASBERG, Lee, *Un sueño de pasión*. Traducción de Rosa Premat, Icaria, Barcelona, 1987, p. 75.
(147) STRASBERG, L., (1987), o.c., p. 115.

Richard Boleslavsky

Las tres partes en la educación del actor

Yo: [...] La educación del actor consiste de tres partes. La primera es la educación de su cuerpo, de todo el aparato físico, de cada músculo y tendón. Como director, puedo trabajar muy bien con un actor que tenga su cuerpo completamente desarrollado.

La criatura: ¿Cuánto tiempo debe invertir en esto un actor joven?

Yo: Una hora y media al día con los siguientes ejercicios: gimnasia, gimnasia rítmica, danza clásica e interpretativa, esgrima, todo tipo de ejercicios de respiración, ejercicios de colocación de la voz, dicción, canto, pantomima, maquillaje. Una hora y media de trabajo al día durante dos años, seguida después de una práctica constante de todo aquello que se ha adquirido, hará que el actor sea agradable de mirar.
La segunda parte de la educación es intelectual, cultural. Uno solo puede hablar de Shakespeare, Molière, Goethe y Calderón con un actor que sea culto, que sepa lo que estos hombres representan y lo que se ha hecho en los teatros del mundo para poner en escena sus obras. Necesito un actor que conozca la literatura universal y que sepa distinguir entre el Romanticismo alemán y el francés. Necesito un actor que conozca la historia de la pintura, de la escultura y de la música, que porte siempre en su mente, al menos, aproximadamente, el estilo de cada periodo y la individualidad de cada uno de los grandes pintores. Necesito un actor que tenga una idea bastante clara acerca de la psicología del movimiento, del psicoanálisis, de la expresión de las emociones y de la lógica del sentimiento. Necesito un actor que sepa algo acerca de la anatomía humana, así como de las grandes obras de la escultura. Y todos estos conocimientos son necesarios porque el actor entra en contacto con estas cosas y tiene que trabajar con ellas sobre el escenario. Este entrenamiento intelectual generará un actor que podrá realizar una gran variedad de papeles.
El tercer tipo de educación, [...] es la educación y el entrenamiento del alma - que es el factor más importante de la acción teatral. Un actor no puede existir si no tiene el alma lo suficientemente desarrollada como para ser capaz de cumplir, a la primera orden de la voluntad, cada acción y cada cambio estipulado. En otras palabras, el actor tiene que tener un alma capaz de vivir cualquier situación que el autor pida. No hay gran actor que no posea un alma de este tipo. Desgraciadamente, esto se adquiere a través de un arduo y largo trabajo, que requiere de una enorme inversión de tiempo y experiencia, así como a través de una serie de papeles experimentales. El trabajo para lograr esto consiste en desarrollar las siguientes facultades: posesión completa de la totalidad de los cinco sentidos en varias situaciones imaginables; desarrollo de una memoria del sentimiento; memoria de inspiración o penetración, memoria de la imaginación y, por último, una memoria visual.

Las seis primeras lecciones, 1933

BOLESLAVSKY, Richard. *The first six lessons.* Theatre Art Books, New York, 2003, pp. 14-17, fragmento traducido por Juana Lor.

Para lograr estos objetivos el método de Strasberg se fundamenta en una serie de elementos tomados de Stanislavski previos al

Método de las Acciones Físicas como son el *si* mágico, la relajación, la concentración y la memoria emocional. Sin embargo, Strasberg aplica una nueva perspectiva a estos elementos. Si Stanislavski raramente recurría a la historia personal del actor para construir el personaje, Strasberg hace de este recurso la piedra angular de su método. Como veremos, todas las reformulaciones que Strasberg aplicó de los elementos del Sistema de Stanislavski orientan al actor a recrear, controlar y expresar las emociones que pertenecen a su historia personal para aplicarlas después a la construcción del personaje.

Veamos de cerca estas reformulaciones.

La reformulación del si mágico

Uno de los primeros conceptos de Stanislavski que Strasberg reformuló fue el si mágico. Si Stanislavski planteaba la hipótesis "qué es lo que el actor *haría* en las circunstancias dadas del personaje", Strasberg (tomando la idea de Vajtángov) invierte este planteamiento y formula la siguiente cuestión: "si las circunstancias de la escena indican que el personaje debe actuar de una determinada manera, ¿qué es lo que *le motiva* al actor, como ser humano, a actuar así?". Es decir, lo que en Stanislavski es una hipótesis imaginaria dentro de las circunstancias dadas de la obra, en Strasberg es una realidad que pertenece a la propia historia personal del actor. El maestro norteamericano nos ofrece un ejemplo:

> En *Succes Story*, de John Howard Lawson, que dirigí en 1932, Luhter Adler hacía el papel de un empleado temperamental, consciente de su clase, que trataba de llegar arriba. Luther no podía encontrar la verdadera emoción de su personaje. Yo le decía que necesitábamos una reacción que mostrara su enojo, pero a Luther nunca le había pasado nada personal en su vida que le hubiera producido una reacción como ésa. Después de trabajar un poco ensayando, finalmente le pregunté, "¿Qué te hace enojar?". Luther me contestó "Me pongo furioso cuando alguien le hace algo malo a otro". Así creó Luther una situación sustitutiva en su propia cabeza: un daño hecho a alguien cercano a él. Esto le permitió interpretar la energía destructiva del personaje. Por supuesto que el público ignoraba la motivación personal de Luther. Todo lo que veían era el verdadero empleado.[148]

(148) STRASBERG, L., (1987) o.c. pp. 98-99.

Sustitución: Técnica desarrollada por Strasberg mediante la cual el actor consigue llegar al estado emocional del personaje reemplazando una circunstancia de la obra por una personal.

A esta reformulación del *si* mágico de Stanislavski, por el cual el actor reemplaza una circunstancia del personaje por una realidad personal es lo que Strasberg llama **sustitución.**

Premisas para liberar la expresión: relajación y concentración

Otros elementos trabajados por Stanislavski que son claves para Strasberg son la relajación y la concentración. El énfasis que da Strasberg a estos conceptos, sin embargo, es diferente. Si en Stanislavski la relajación y la concentración se integran en la acción escénica, en Strasberg se trabajan de forma específica fuera del marco de la escena para que el actor pueda estar en disposición de expresar las emociones. Veamos la forma en la que el maestro norteamericano trabajaba con ellas.

1-. La relajación

Strasberg considera que la relajación es una premisa imprescindible para que el actor pueda expresar y transmitir las emociones del personaje de forma libre. El actor, por lo tanto, debe tratar de liberar los puntos de tensión que impiden este flujo donde la emoción generada en el interior es transmitida al exterior. Le escuchamos:

> La tensión neuromuscular hace difícil el transmitir y experimentar adecuadamente los pensamientos, las sensaciones y las emociones. Muchas veces un actor está experimentando la emoción con la que está trabajando, pero es incapaz de expresarla debido a la tensión.[149]

Según Strasberg, a menudo estas tensiones están relacionadas con bloqueos emocionales derivados del condicionamiento social, cuya liberación exige ejercicios de relajación tanto mentales como físicos.
En uno de los procedimientos habituales de relajación física, el maestro norteamericano situaba al actor sentado en una silla.

(149) Strasberg, L., (1987) o.c. p. 135.

La silla no debía ser particularmente cómoda, pero sí lo suficiente como para tener la sensación de que uno podría dormirse en ella. El actor debía paulatinamente acomodar su cuerpo en la silla hasta alcanzar un estado de comodidad y relajación. Posteriormente, se debían detectar los puntos de tensión y movilizar dichas partes del cuerpo buscando su relajación.[150]
Por otro lado, para obtener una relajación mental, Strasberg trataba de liberar ciertas zonas del cuerpo que consideraba que estaban ligadas a la presencia de tensión mental. He aquí, según el maestro norteamericano, las principales zonas donde se refleja dicha tensión:

- Las sienes.
- El puente de la nariz en dirección a los párpados.
- Los músculos gruesos de los costados de la nariz que se dirigen hacia la boca y la barbilla.
- La barbilla.
- La lengua.
- La parte posterior del cuello.
- Los músculos y nervios de la parte posterior de la espalda.

La liberación de estas zonas se realiza tratando de aflojar voluntariamente su musculatura o bien imaginando y sintiendo que "la energía se escapa de esa zona".

2-. La concentración

Strasberg orienta el entrenamiento de la concentración a través de los "ejercicios sin objeto" que ya había planteado Stanislavski.[151] Como ya hemos comentado, Stanislavski fundamentaba estos ejercicios en la acción física, considerándolos un entrenamiento clave en el Método de las Acciones Físicas. Strasberg, por su parte, los dirige hacia el desarrollo de la memoria sensorial, como elementos preparatorios de la memoria emocional.
En este contexto, Strasberg plantea ejercicios donde el actor debe realizar una acción con un objeto imaginario y experimentar las sensaciones sensoriales correspondientes.

(150) El desarrollo completo de este ejercicio así como de los demás ejercicios de Strasberg que describimos a continuación pueden verse en el vídeo: Hull, Lorrie y Winthers, Shelley, *The Method. Based on Stanislavski and on Strasberg*, Contemporary Arts Media, 1995.

(151) Ver capítulo I, p. 80.

Algunos ejemplos de este tipo de ejercicios son tomar el desayuno, maquillarse o afeitarse, ponerse y quitarse los zapatos o trabajar con un material imaginario de texturas diferentes (seda, piel, lana...).

La relajación y la concentración, tal y como las trabaja Strasberg, resultan elementos esenciales para explorar y desarrollar la capacidad de crear y transmitir las emociones. Estos ejercicios han tenido una gran aceptación en muchas escuelas americanas y europeas pero, por otro lado, han sido duramente criticados por otros maestros que orientaron sus investigaciones a partir del Método de las Acciones Físicas como Grotowski (ver recuadro **Jerzy Grotowski**).

Jerzy Grotowski

Stanislavski y la relajación

[...] los actores de los teatros europeos o americanos, por la reputación que goza el nombre de Stanislavski, oyeron hablar del problema del relajamiento. [..]
Ahora en muchas escuelas teatrales en todo el mundo observamos estudiantes que yacen para relajarse. Con particular gusto toman la posición llamada en el hatha yoga: "savasana", que significa posición cadáver. A decir verdad eso sólo puede entrenar una especie de atrofia o de astenia del cuerpo. También se ven estudiantes que se mueven en cámara lenta: la boca un poco entreabierta, los brazos colgando como objetos. Se pasean con la convicción que esto libera la expresión. Incluso creen poder encontrar estados psíquicos excepcionales. Pero en efecto estimulan diversos tipos de astenia. [...] Todo esto se hace en nombre de Stanislavski...
Las proposiciones de Stanislavski para encontrar los puntos de falsa tensión, liquidar su exceso (lo que era resultado de la conciencia profesional y un fin preciso) cayeron de nuevo, como el caso de los ejercicios sin objeto, en una especie de plasma, de ejercicio amorfo. Cualquiera puede acostarse en el piso y relajarse. Es una especie de placer, en esto hay también un cierto narcisismo, luego se hace. Se puede hacer durante horas y horas y es como una coartada. Nada para el oficio, ninguna ventaja, al contrario – muchos daños. El exceso de tensión se puede liquidar. Es posible que Stanislavski no haya analizado hasta el fondo esta cuestión, pero pienso que fue totalmente consciente de la vida como ciclo, como flujo de tensiones y de relajamientos, que son sin embargo naturales y se interfieren; que no se pueden definir y siempre se pueden guiar. Claro está, hay excesos de tensión que es necesario liquidar. Por otra parte hay también excesos de relajamiento que son únicamente el síntoma de una disposición para la actuación histérica o asténica, o simplemente un síntoma del nerviosismo, que bloquean la expresión.

Los ejercicios, 1979

GROTOWSKI, Jerzy. "Los ejercicios", traducción de Elka Fediuk, Revista Máscara nº 11-12, enero-marzo 1993, p. 30.

Entrenar la desinhibición: el *momento privado* y el *canto y baile*

A Strasberg no sólo le preocupaba que el actor fuese capaz de recrear una emoción verdadera, sino que ésta fuese capaz de liberarse de la forma más expresiva posible. La relajación y la concentración, como hemos visto, son premisas imprescindibles para que esto ocurra. Pero el maestro norteamericano, además, elaboró ejercicios para desarrollar la capacidad de desinhibición frente a los condicionamientos habituales que rodean al actor, entre ellos el más importante, según él, la presencia del público. Uno de los ejercicios que más difusión ha tenido al respecto es el **momento privado**.

Momento privado: Ejercicio desarrollado por Strasberg a partir del concepto *soledad en público* de Stanislavski donde se le pide al actor que muestre una conducta que sólo tiene lugar en momentos de su vida privada.

El "momento privado" es un ejercicio que Strasberg desarrolló en los años cincuenta y que deriva del término "soledad en público" utilizado por Stanislavski.[152] El procedimiento del ejercicio es el siguiente: se le pide al actor que busque alguna forma de proceder de su vida que sólo se dé en privado. El actor muestra la conducta como si no estuviera siendo observado, pero sabiendo que hay un público. El objetivo de Strasberg es, según dice, "permitir al actor aflojar su vínculo con el público y entregarse en forma plena a la experiencia que está creando"[153].

Otro ejercicio con parecidos objetivos es el "canto y baile". Se trata de un ejercicio progresivo donde el actor, sencillamente, canta y baila delante del público. En esta situación el actor se hace consciente de todos los hábitos que reprimen sus impulsos naturales y que impiden que exprese sus emociones. Al igual que el "momento privado", el fin de este ejercicio es lograr una conexión entre impulso y expresión para conseguir "una expresividad intensa y completa". Escuchamos a Strasberg:

> En este "canto y baile", el actor permite que los impulsos sigan su curso. (...) Por ejemplo, un actor tiene la sensación de que va a llorar, y no quiere hacerlo, porque uno no llora sin ninguna razón dentro de un escenario. En esos momentos se pueden apreciar los músculos preparándose para ser activos a base de una reacción habitual, y con este ejercicio tratamos de relajar esos músculos para que esas reacciones salgan a la superficie.

(152) Ver capítulo I, p. 81.
(153) STRASBERG, L., (1987) o.c. p. 153.

Entonces, los actores, a veces, empiezan a reír, a llorar, a reaccionar, a dispersarse de diversas maneras. No saben en realidad por qué, pero significa que el actor es entonces, siendo inducido a ser un instrumento más expresivo, como un piano que no censura al pianista.[154]

Memoria afectiva

Retomando el término original del psicólogo francés Ribot, Strasberg denomina memoria afectiva a lo que Stanislavski se refiere con el término memoria emocional, es decir, al proceso por el cual el actor es capaz de traer al presente una emoción de su pasado a través del recuerdo sensorial del episodio en cuestión.[155] Sin embargo, lo que para el maestro ruso es uno más de los recursos técnicos dentro de su sistema, para Strasberg es uno de los ejes de sus investigaciones:

> El Método (...) es el procedimiento por el cual el actor puede abrir el control de su instrumento, es decir, el procedimiento por el cual el actor puede usar su memoria afectiva para crear una realidad en el escenario.[156]

Veamos el procedimiento tal cual lo describe Strasberg.

El actor debe escoger una experiencia de su pasado que lo haya afectado intensamente. La experiencia debe haberse producido al menos siete años antes del momento en que se hace el ejercicio, tal y como él recomienda "cuanto más vieja sea la experiencia mejor", porque "si sale bien, durará el resto de tu vida". En un estado óptimo de relajación y de concentración, el actor intenta recrear en sí mismo, a través de la memoria sensorial, todas las sensaciones físicas que acompañaban a la experiencia. Sin prestar atención a los aspectos emocionales, el actor permanece indagando y matizando los aspectos sensoriales hasta que, sin haberla forzado, la emoción aparece.[157]

Con el tiempo el actor puede hacerse con un repertorio de emociones con el que elaborar personajes diferentes. Según Strasberg, además, la técnica de la memoria afectiva permite que el actor pueda recrear la emoción en cualquier circunstancia, ya que no se trata de emociones reales sino de emociones que se recuerdan y que, por lo tanto, pueden controlarse y repetirse.

(154) HETHMON, Robert H., *El Método del Actors Studio. Conversaciones con Lee Strasberg*. Traducción de Charo Alvárez y Ana María Gutierrez, Editorial Fundamentos, Madrid, 2002, p. 141.
(155) Ver capítulo I, pp. 80-81.
(156) STRASBERG, L., (1987) o.c. p. 131.
(157) Ver ejemplo concreto en el recuadro de Lee Strasberg en: capítulo I, p. 80.

Gracias a la popularidad del método de Strasberg, el recurso de la memoria afectiva ha sido una de las técnicas más utilizadas dentro de las corrientes de interpretación realista, con sus adeptos y detractores, y que aún hoy sigue siendo tan utilizada como discutida (ver recuadro **Harold Clurman**).

Harold Clurman

La causa del éxito de la memoria afectiva en el teatro norteamericano

El Método [de Strasberg] ha influido en el teatro norteamericano más que en ningún otro. (...) Una explicación (...) tiene que ver con un elemento particular del Método: la "memoria afectiva", o memoria de las emociones. (...)
Esta acción introspectiva que –en grado poco frecuente– obliga al actor a fijar su atención en la vida interior, muchas veces es un descubrimiento revolucionario para el novato. Esto es particularmente cierto en lo que se refiere al norteamericano, quien al formar parte de una sociedad extrovertida que a cada instante convierte al mundo de las cosas *exteriores* en el centro de sus preocupaciones, parece encontrar en la técnica de la memoria afectiva una revelación tan importante que se extiende más allá del campo del trabajo teatral.
La mayoría de los jóvenes actores que se topan con ella la devoran. A algunos tiende a hacerlos un poco tímidos, melancólicos, "nerviosos" y tensos, y así produce una especie de estreñimiento del alma... Aquellos a quienes sienta bien no sólo la usan, sino que a menudo se ven consumidos por ella. En el caso del actor inmaduro y más crédulo hasta puede transformarse en una indulgencia emocional para consigo mismo, o una especie de terapia privada. Dado que el actor es el hombre común neurótico que sufre todo tipo de represiones y ansiedades, se aferrará a la revelación de sí mismo provista por su rememoración del pasado como agente purificador. A través de esto, suele imaginar que se convertirá no sólo en mejor actor, sino también en mejor persona. Le hace sentir que, en virtud de ello ya no es un simple actor, sino algo así como un ser humano redimido y un artista. Así, el Método se convierte en algo afín no sólo al sicoanálisis, sino también a la "religión".

El famoso "Método", 1958

JIMÉNEZ, Sergio. *El evangelio de Stanislavski según sus apóstoles, los apócrifos, la reforma, los falsos profetas y Judas Iscariote*, escenología, Mexico DF, 1990, pp. 434-436.

Explorar el comportamiento del actor y del personaje: la improvisación

Basándose en los **études** realizados por Stanislavski, Strasberg utilizó ampliamente la improvisación. Durante el proceso de cons-

Étude: Palabra francesa con la que Stanislavski designaba unos ejercicios de improvisación sobre un determinado tema y que guardaban la misma estructura de un relato o una obra teatral (planteamiento, nudo, desenlace). Estos ejercicios tenían una duración muy corta y debían contener al menos un suceso que cambiase los objetivos que tenían los personajes al comenzar a actuar.

trucción del personaje, el maestro norteamericano instaba al actor a plantear escenas improvisadas que, sin estar directamente relacionadas con la obra, posibilitasen indagar sobre diferentes estados emocionales que después pudiesen ser aplicados al personaje. De esta forma, al trabajar sobre escenas fuera del texto, el actor elabora su personaje a partir del comportamiento que se va destilando en sucesivas improvisaciones, como un flujo continuo de pensamiento, de emoción y de acción, y que no deriva directamente de las palabras del autor.

Por otro lado, en la propia plasmación del personaje en escena, según Strasberg, mantener un constante grado de improvisación "es esencial si el actor desea desarrollar la espontaneidad necesaria para crear en cada interpretación 'la ilusión de la primera vez'"[158]. De esta forma, el maestro norteamericano pretende hacer frente a un problema frecuente con el que se encuentra el actor, lo que Stanislavski llamaba **anticipación**, que describe la tendenciad el actor a anticipar mecánicamente las reacciones del personaje, impidiendo que la escena se muestre como si no hubiera ocurrido nunca.

Anticipación: Situación por la cual el actor, al conocer el desenlace de la obra, anticipa la reacciones del personaje y no es capaz de mostrarlas de forma lógica y coherente. Stanislavski se refería a ella como uno de los mayores problemas de la técnica actoral.

La construcción del personaje: énfasis en la realidad sensorial

Hasta ahora hemos visto algunos de los elementos del método de Strasberg que ayudan al actor a conectar con la disposición emocional adecuada para la interpretación. Pero, ¿cómo aborda un actor educado con este método la construcción del personaje? Strasberg insiste en que el análisis tiene que orientarse a entender lo que sucede en la escena, es decir, a esclarecer la conducta del personaje dentro de las circunstancias dadas de la obra. El

(158) STRASBERG, L., (1987), o.c., p. 117.

estudio de la conducta del personaje implica el análisis del comportamiento del personaje que es mostrado a través de las acciones. Siguiendo el razonamiento de Stanislavski, la conducta del personaje no está tanto en lo que se dice, sino en lo que subyace debajo de la palabra, es decir, en el subtexto.

Una vez definida la conducta y las consiguientes acciones del personaje a lo largo de la obra, el actor debe saber "crear el estado de ánimo y la experiencia emocional del personaje". Uno de los recursos técnicos para lograrlo, como hemos mencionado, es la memoria afectiva. De esta forma, sea cual sea el estilo de la obra (comedia, tragedia, vodevil o cualquier otro) el actor se centra en recrear la lógica física simple y la realidad sensorial del personaje en las circunstancias dadas por la escena.

Veamos un ejemplo. En el comienzo de la obra El oso de Antón Chéjov, aparece una mujer, Popova, en pleno duelo por la muerte de su marido mirando fijamente una fotografía. Así dirige Strasberg a la actriz para que pueda desarrollar la escena a partir de las realidades físicas y sensoriales del personaje:

> Yo estimulo a los actores a trabajar en lo que sucede antes de que comience la escena. Con la actriz trato de crear la realidad sobre la forma en que alguien actuaría si hubiera pasado por la situación del duelo que sugiere el autor. Para crear la sensación de haber estado sentada inmóvil durante muchas horas, hago algo tan simple como forzar a la actriz a que esté sentada en silencio durante quince minutos sin moverse, concentrándose en la foto de su marido y en una experiencia sensorial o emocional comparable a la realidad de que siente hacia su marido.[159].

Con esta estrategia, si la actriz se centra en la realidad sensorial y física, el ritmo de sus palabras, movimientos y expresión surgirán de acuerdo con las circunstancias descritas por el autor.

La expansión del método de Strasberg: el Actors Studio y el cine

Aunque Strasberg remarca que su método es aplicable también a estilos teatrales no realistas, la mayor parte de los actores que pasaron por el Actors Studio han destacado, fundamentalmente,

(159) Tomado de STRASBERG, L., (1987), o.c., p. 174.

por sus trabajos cinematográficos.[160] Precisamente el hecho de que grandes estrellas como **Marlon Brando**, **James Dean** y, sobre todo, **Marilyn Monroe** se relacionasen con el Actors Studio contribuyó decisivamente a la gran aceptación y fama que alcanzó el Método en la segunda mitad del siglo XX.

El primero de los actores educados en el Método en alcanzar gran popularidad fue **John Garfield**, antiguo miembro del Group Theatre y también uno de los primeros actores en pasar por el Actors Studio. La fama del método de Strasberg y del Actors Studio, sin embargo, vino después, en la década de los cincuenta, con la aparición de Marlon Brando y James Dean. Paradójicamente cuando ambos pasaron por el Actors Studio su trabajo fue guiado por Kazan más que por Strasberg.[161] De hecho, las películas que tradicionalmente se asocian con el Método son aquellas dirigidas por Kazan como *Un tranvía llamado deseo* (1951) y *La ley del silencio* (1954), en el caso de Brando, y *Al este del Edén* (1955) en el caso de Dean.

Entre las actrices de aquella misma época que formaron parte del Actors Studio y cuyos trabajos cinematográficos también alcanzaron gran repercusión están los de **Julie Harris** o **Shelley Winters**. El caso más popular, sin embargo, es el de Marilyn Monroe. Curiosamente, antes de llegar a ser miembro del Actors Studio a mediados de los cincuenta, Monroe ya había realizado películas como *Niebla en el*

Marlon Brando (1924-2004): Actor norteamericano. Formado primero en teatro, posteriormente pasó a ser uno de los actores de cine más reconocidos de su tiempo. Entre sus películas destacan *Un tranvía llamado deseo* (1951), *La ley del silencio* (1954), *El Padrino* (1972) –por estas dos últimas recibió el Oscar al mejor actor– o *Apocalypse Now* (1979).

James Dean (1931-1955): Actor norteamericano. Primero hizo carrera en teatro y después pasó al cine. Sus interpretaciones cinematográficas más relevantes fueron *Rebelde sin causa* (1955), *Al este del Edén* (1955) y *Gigante* (1955). Las circunstancias que rodearon su vida y su prematura muerte en accidente de tráfico hicieron de él uno de los mitos cinematográficos del momento.

John Garfield (1913-1952): Actor nacido en Nueva York y miembro del Group Theatre que alcanzó gran fama en la década de los 40 gracias a su aparición en varias películas holliwoodienses. Fue acusado en la Caza de Brujas orquestada por el senador McCarthy por sus inclinaciones izquierdistas, tras lo cual su carrera profesional cayó en picado. Protagonizó, entre otras películas, *El cartero siempre llama dos veces* (1946), *Cuerpo y alma* (1947) o *La fuerza del destino* (1948).

(160) Para una descripción más detallada de la relación entre el Actors Studio y el cine ver: "The Actors Studio on stage and film". En: HIRSCH, Foster, *A method to their madness – The history of the Actors Studio*, Da Capo Press, New York, 2002, pp. 245-340.

(161) La influencia del *Actors Studio* y Strasberg en la formación de Brando y Dean parece haberse sobredimensionado, como apunta John Strasberg (hijo de Lee Strasberg): "Marlon [Brando] no estudió con mi padre, ni siquiera le gustaba. James Dean trabajó allí una vez y, cuando mi padre le criticó, nunca más volvió". Ver STRASBERG, John, *Accidentalmente a propósito*. Traducción de Alicia Sánchez, La Avispa, Madrid, 1998, p. 14.

alma (1952) o *Los caballeros las prefieren rubias* (1953) y por las que, entre otras razones, ya era una auténtico fenómeno de masas, el icono sexual del momento. En pleno auge mediático y en busca de romper el encasillamiento al que se le empezaba a someter en Hollywood, Monroe encontró cobijo en el Actors Studio y en las clases particulares de Strasberg. De todas las interpretaciones de Monroe, son dos, fundamentalmente, las que se consideran un modelo del estilo del Actors Studio y que están claramente influenciadas por Strasberg: *Bus Stop* (1957) y *El príncipe y la corista* (1957)[162].

Los actores y actrices que posteriormente han estado vinculados de una u otra manera al Actors Studio son innumerables: Geraldine Page, Anne Bancroft, Ellen Burstyn, Robert de Niro, Dustin Hoffman, Paul Newman... Pero sobre todos estos ejemplos, quizás el documento gráfico más relevante lo haya dejado el propio Strasberg con su escueta aparición en *El Padrino – 2° parte* (1974), por la que fue nominado al Oscar como mejor actor secundario.

Julie Harris (1925-): Actriz norteamericana miembro del Actors Studio. Trabajó para teatro y cine, participando en películas como *Al este del Edén* (1955), *Reflejos en un ojo dorado* (1967), o *Gorilas en la niebla* (1988).

Shelley Winters (1920-2006): Actriz norteamericana, alumna y profesora en el Actors Studio. Ganadora de dos Oscars por *El diario de Ana Frank* (1959) y por *Un retazo azul* (1965). Participó, asimismo, en otras películas como *Río rojo* (1948), *La noche del cazador* (1955) o *Camino de la venganza* (1968).

Marilyn Monroe (1926-1962): Actriz norteamericana. Comenzó su carrera como modelo y, posteriormente, se dedicó a la interpretación en cine. Las circunstancias que envolvieron su vida más que su carrera cinematográfica hicieron de ella una de las personalidades más famosas del momento. Entre sus películas destacan *Los caballeros las prefieren rubias* (1953), *La tentación vive arriba* (1955), *Bus Stop* (1957) y *El príncipe y la corista* (1957).

LA TÉCNICA DE STELLA ADLER

Stanislavski con Adler

Como hemos mencionado, en 1934 Stanislavski trabajó personalmente durante varias semanas con Adler. Durante aquellas

(162) HIRSCH, F., (2002) o.c., p. 327.

sesiones Stanislavski hizo hincapié en el trabajo de la imaginación y en el análisis de las circunstancias dadas, refiriéndose a ellos como los elementos más importantes sobre los que construir el personaje. Por aquel entonces, Stanislavski ya estaba desarrollando el Método de las Acciones Físicas y comenzaba a trabajar directamente sobre la acción física, a la vez que relegaba el trabajo sobre la emoción a un segundo plano. La importancia de la acción es, precisamente, otro de los elementos que Stanislavski también transmitió a Adler.

Sobre estos cimientos, Adler elaboró una técnica que se basa en desarrollar la capacidad de imaginación del actor para que éste pueda accionar de forma veraz dentro de las circunstancias de la obra. Trazando una vía alternativa a la de Strasberg, que a menudo recurría a la vida personal del actor como fuente para construir el personaje, Adler extrae todos los elementos de su técnica del análisis del texto. Es decir, que si para Strasberg la esencia de la actuación es psicológica y surge de la vida personal del actor, para Adler la esencia es sociológica, ya que el actor construye el personaje a partir del contexto social, cultural y político de la obra.

Hacer real la ficción: imaginar

Una de las bases fundamentales de la técnica de Adler dice así:

> Toda circunstancia en la que uno se encuentre inmerso en escena será imaginaria. Y así, cada palabra, cada acción, deberá originarse en la imaginación del actor.[163]

Inconsciente colectivo: Según el psiquiatra Carl Jung, el conjunto de ideas y recuerdos que pertenecen a toda la humanidad y que son fruto de los recuerdos acumulados tras las experiencias de innumerables generaciones.

De esta forma, Adler marca una clara diferencia respecto a Strasberg, puesto que entiende que el actor no necesita haber experimentado previamente aquello que después va a representar. Según Adler, en una idea que remite al concepto del **inconsciente colectivo**, existe un conocimiento inherente al ser humano que le permite, a través de la imaginación, situarse en unas circunstancias que, si bien al actor como individuo le pueden resultar ajenas, forman parte de la memoria ancestral del ser humano.

(163) ADLER, Stella, *The technique of acting*, Bantam books, New York, 1988, p. 17. Fragmento traducido por Juana Lor.

En este sentido, Adler plantea una gran variedad de ejercicios para desarrollar la imaginación. En estos ejercicios, el actor construye situaciones imaginarias, las visualiza y reacciona a los estímulos que surjan de su imaginación. Por ejemplo, el actor imagina un accidente de coche, visualiza todos los elementos de esta situación imaginaria y posteriormente se introduce en escena y reacciona dentro de todas esas circunstancias que ha creado su imaginación.[164] Lo importante en este tipo de entrenamiento es que el actor crea en las circunstancias imaginarias como si fueran reales (aquello que Stanislavski denominó Fe y sentido de la verdad)[165]. Así se dirige Adler al actor:

> A partir de ahora tu trabajo te conducirá a vivir imaginativamente. Verás y actuarás en circunstancias imaginarias. Esto no resultará difícil si aceptas que todo lo que imaginas es verídico. El trabajo del actor consiste en despojar a la ficción de la propia ficción. Si necesitas un limonero y no has visto nunca uno, imaginarás algún tipo de limonero. Lo aceptarás como si lo hubieras visto. Lo has imaginado, por lo tanto existe. Cualquier cosa que pasa por la imaginación tiene derecho a vivir y tiene su propia verdad.[166]

El entrenamiento de la imaginación permite que el actor sea capaz de aceptar y creer en las diferentes circunstancias en las que se encontrarán los personajes que vaya a interpretar. Tratando de vivir las circunstancias de la obra a través de la imaginación es como el actor construye el personaje. Adler nos ofrece un ejemplo con el personaje de Hamlet:

> No debes tomar tu persona y ponerla en Hamlet. Hamlet es el príncipe real de Dinamarca. Por lo tanto, la verdad del personaje no está en ti, sino en las circunstancias pertenecientes a la posición de realeza que corresponde a Hamlet, el personaje que estás interpretando. La acción de Hamlet - decidir si vivir o morir - tiene que ser puesta en estas circunstancias, no en las tuyas. La verdad es siempre la verdad en las circunstancias del personaje.[167]

En este planteamiento se puede leer entre líneas, en contraposición al método de Strasberg, que el actor no debe mostrarse a sí mismo dentro de unas circunstancias que corresponden a su vida personal, sino que debe trasladarse él mismo a las circunstancias

(164) ADLER, S., (1988), o.c. p. 26.
(165) Ver: capítulo 1, pp. 78-80.
(166) ADLER, S., (1988), o.c., p. 26. Fragmento traducido por Juana Lor.
(167) ADLER, S., (1988), o.c., p. 32. Fragmento traducido por Juana Lor.

del personaje por medio de la imaginación. Precisamente, revalorizar el uso de la imaginación frente al recurso exclusivamente emocional es algo que también han planteado otros alumnos de Stanislavski, como Michael Chéjov y otros teóricos del Método (ver recuadro **Robert Lewis**).

Robert Lewis

La imaginación es la realidad del artista

Esa idea tan generalizada y extendida de que la emoción del actor ante las situaciones debe limitarse a respuestas cotidianas, sencillas y naturales atrofia la imaginación, que es, por cierto, el arma más poderosa del artista.
Acabamos de ver el ejemplo de Michael Chekhov en *The Deluge**: cuando decide que su compañero debe saber lo mucho que le ama, en vez de seguir luchando contra él tal y cómo lo había hecho hasta entonces, comienza a escarbar en su corazón en un intento de llegar a lo más profundo del mismo y fundirse con él. - ¡Eso es imaginación!
Un ejemplo que se oye una y otra vez es el de Duse en *Espectros***. Estando ella en el quicio de la puerta observando a su hijo con la criada, vuelve a ver al padre una vez más. Es entonces cuando debía decir: *¡Espectros!* En el momento en el que lo dice, la Duse comienza a golpear el aire con sus puños como si estuviera tratando de acabar de una vez por todas con aquellos fantasmas - ¡Imaginación!
El gran actor siciliano Grasso representaba en una obra el papel de un pintor que tenía un pequeño aprendiz al que enseñaba y quería, hasta que un día, al llegar a casa, descubre al muchacho haciendo el amor con su mujer. Grasso, que era un hombre grande, fuerte, se abalanza sobre el muchacho para matarlo; el chico está absolutamente paralizado por el miedo y ni siquiera se mueve. Grasso va cerniéndose irremediablemente sobre el, hasta que por fin lo agarra y, sorprendentemente, acaba abrazándolo. Grasso no había leído a Freud, pero como artista sabía que, de algún modo, lo que le empujaba a matar al muchacho no era el odio por haberle robado a la mujer, sino el saber que el amor y la confianza que había depositado en el muchacho habían sido traicionados. ¡Imaginación!
(...) les aseguro que si esos actores se hubieran contentado simplemente con sentir conforme a la realidad no estaríamos hablando ahora de ninguno de ellos. Y ¿por qué? Porque la imaginación es la realidad del artista. La imaginación es el material con el que trabajan los artistas. La verdad no debe convertirse en algo atrofiado, estático. En el arte, la verdad debe ser la búsqueda de la verdad.

Method or madness?, 1958

*Se refiere a la obra *La inundación* del escritor sueco Johann Berger Henning, donde Michael Chéjov interpretaba el papel de Frazer.
***Espectros* de Henrik Ibsen. Eleonora Duse interpretaba el papel de la señora Alving. Robert Lewis se refiere al final del primer acto.

LEWIS, Robert. *Method - or madness?* Samuel French, New York, 1958, pp. 101-102, fragmento traducido por Juan Lor.

La acción física como eje

En un planteamiento comparable al Método de las Acciones Físicas (ver recuadro **Stanislavski**), Adler considera que la aproximación a la actuación se debe hacer a través de la acción: "las acciones vienen primero, las palabras después", o, en otras palabras, "las palabras derivan de las acciones"[168]. Tal y como hace Stanislavski con la tarea, Adler define la acción con un verbo (leer, por ejemplo) y, además, especifica que la acción tiene un objetivo concreto (leer el periódico, si continuamos con el ejemplo), se desarrolla en unas circunstancias (leer en el metro) y además tiene una justificación (leer para obtener información sobre la situación de la bolsa).

Konstantin Stanislavski

La línea de acción

Cuando se interpreta un papel, y sobre todo un papel trágico, en lo que menos se debe pensar es en el elemento de la tragedia. Lo principal es el simple objetivo físico. Por ello, el esquema de todo el papel se compone aproximadamente de la siguiente manera: unas cinco o diez acciones físicas, y el esquema está hecho. En los cinco actos se reunirán de treinta a cincuenta acciones físicas importantes.
Al salir al escenario, el actor debe pensar en la próxima acción o en las acciones físicas próximas que cumplen un objetivo o todo un trozo. Lo demás vendrá por sí mismo, en forma lógica y consecuente.
El actor debe recordar que el subtexto vendrá por sí solo, que pensando en las acciones físicas, él, al margen de su voluntad, recordará los mágicos "si" y las circunstancias dadas que se van creando en el largo proceso del trabajo.
Aquí voy a revelar el secreto del truco que encierra esta actitud. Por supuesto que todo estriba en esas circunstancias: ellas son la principal celada. Las acciones físicas que se fijan tan bien y que por lo tanto son cómodas para el esquema, independientemente de la voluntad del actor, ya encierran en sí todas las circunstancias dadas y el mágico "si". Son precisamente las que constituyen el subtexto de las acciones físicas; por eso, siguiéndolas, el actor sigue sin quererlo la línea de las circunstancias dadas.

Del plan de dirección de Otelo, 1930

STANISLAVSKI, Constantin. *El trabajo del actor sobre su papel*, traducción de Salomón Merener, Editorial Quetzal, Buenos Aires, 1993 (b), p. 286.

(168) ADLER, S., (1988), o.c., p. 115.

La justificación de las acciones, nuevamente, viene dada por la imaginación. El actor debe buscar una justificación personal que lo estimule especialmente para que la acción pueda llegar de una forma viva al público. La justificación, por lo tanto, no está en las palabras del texto sino en el propio actor. Adler nos da al respecto unas claves y nos pone algunos ejemplos en forma de ejercicios:

> La justificación interna es la contribución que el actor hace a las líneas escritas por el dramaturgo. El autor te da las líneas escritas. No te da la justificación que está detrás de éstas. Ésa es la contribución del actor.

Ejemplo:

Circunstancias: Pasillo del Hopital.
Médico: "Le diste la medicina"
Enfermera: "No"
Justificación interna [no dicha]: "El paciente ha dejado de respirar".

Circunstancias: Un restaurante.
Él: "¿Quieres azúcar?"
Ella: "No"
Justificación interna [no dicha]: "Tengo diabetes".[169]

En función de cual sea la justificación interna del actor, una misma acción o un mismo texto adquirirá un sentido u otro. En saber elaborar la justificación reside precisamente la labor creativa del actor, es decir, su contribución a la obra propuesta por el autor. Pero, además, para que la justificación resulte eficaz, esta debe conmover al actor, debe resultarle cercana a su propio razonamiento. Escuchamos a Adler:

> Lo que eliges como tu justificación debería agitarte. Como resultado de esta agitación experimentarás la acción y la emoción. Si eliges una justificación y no sientes nada, tendrás que seleccionar otra cosa que te despierte. Tu talento consiste en lo capacitado que estés para buscar tu justificación. En tu elección reside tu talento.[170]

(169) ADLER, S., (1988), o.c., p. 56. Fragmento traducido por Juana Lor.
(170) ADLER, S., (1988), o.c., p. 48. Fragmento traducido por Juana Lor.

Acercarse al personaje: el texto como punto de partida

Según Adler, la preparación del personaje parte del análisis del texto. Del estudio de las circunstancias dadas de la obra se obtienen la mayor parte de los elementos con los que construir el personaje. Los elementos que el actor necesita estudiar son los siguientes:[171]

- La situación social del personaje. Aspectos como su religión, educación o sus valores éticos, morales y políticos.
- La clase social a la que pertenece.
- Su profesión.
- Historia personal del personaje. ¿Quién es? ¿Cuál es su acción? ¿Cuándo está ocurriendo? ¿Dónde está ocurriendo? ¿Por qué está ahí?
- Elementos que conciernen al carácter del personaje. ¿Cómo es? ¿Es desenfadado? ¿Extrovertido? ¿Introspectivo? ¿Responsable? ¿Aventurero? ¿Fiable? ¿Ambicioso? ¿Emprendedor? ¿Concienzudo? ¿Erudito? ¿Práctico?
- La actitud del personaje respecto a los otros personajes y los objetos que aparecen en la obra.

Muchos de estos elementos se pueden extraer directamente del texto, pero si no es así y siguiendo el planteamiento de Stanislavski, el actor debe completar y enriquecer las circunstancias dadas por el autor mediante su imaginación.

En la práctica, en una idea que de nuevo recuerda al Método de las Acciones Físicas, Adler recomienda que el primer acercamiento al texto se haga con la técnica de la **paráfrasis**. Tal y como lo define Adler, parafrasear el texto es "tomar las ideas del autor y ponerlas en las palabras del actor"[172]. Esta técnica implica no sólo el estudio del sustrato ideológico del autor, también exige que el actor sea crítico con ese planteamiento, de forma que además de transmitir las ideas del autor, pueda a la vez aportar su propio punto de vista.

> **Paráfrasis:** Técnica utilizada por Stella Adler en el primer acercamiento al texto. El procedimiento consiste en que el actor utilice sus propias palabras para transmitir las ideas que el autor ha puesto en boca del personaje.

Desde esta perspectiva, al adoptar un enfoque personal, una

(171) ADLER, S., (1988), o.c., p. 75.
(172) ADLER, S., (1988), o.c., p. 102.

posición ideológica respecto al texto y a la obra que después va a transmitir, el actor adquiere una labor social que trasciende lo meramente artístico. Una labor que, para que pueda darse, necesita de la implicación integral del actor en su oficio. Dejamos que Adler lo explique:

> Considero que [el oficio del actor] es una totalidad de corazón, mente y espíritu - un arte que libera ideas, y que haciéndolo transforma al actor en un instrumento con propósitos artísticos. (...) El actor es responsable de saber expresar las ideas del autor y ha de ser efectivo en su comunicación. No tratará las ideas de forma casual. Las tiene que construir de forma que sean universales. Las ideas contienen aquellas verdades con las que las personas deben vivir habitualmente. De esta manera, el actor se convierte en un miembro importante de la sociedad que contribuye al desarrollo de la civilización.[173]

SANFORD MEISNER

La actuación enraizada en el instinto

Habiendo sido miembro del Group Theatre, la técnica desarrollada por Sanford Meisner también se hace eco de aquella versión del Sistema de Stanislavski que llegó a los Estados Unidos, si bien en este caso la relación no es tan directa como en el caso de Strasberg o de Adler. En cualquier caso, al igual que el resto de las ramas del Método, la técnica de Meisner también hay que enmarcarla dentro del realismo psicológico, es decir, en la búsqueda de una interpretación veraz y realista del personaje. De hecho, al igual que ocurre con Strasberg y con Adler, a sus alumnos más destacados como Robert Duvall, Gregory Peck, Diane Keaton o **Sydney Pollack** se les reconoce por sus trabajos cinematográficos.

Sydney Pollack (1934- 2008): Actor, productor y director de cine norteamericano. Entre 1954 y 1956 estudió con Sanford Meisner en la Neighborhood Playhouse. Director, entre otras películas, de *Danzad, danzad, malditos* (1969), *Tootsie* (1982), *Memorias de África* (1985, Oscar al mejor director), o *La intérprete* (2005). Productor ejecutivo, asimismo, del documental *Sanford Meisner: The American Theatre's Best Kept Secret.* (1984).

(173) ADLER, S., (1988), o.c., p. 116-117. Fragmento traducido por Juana Lor.

William Layton

Vivir real y sinceramente situaciones imaginarias

LA TÉCNICA DE LA IMPROVISACIÓN... es la capacidad de vivir real y sinceramente situaciones imaginarias.
Vivir realmente: es aprender a vivir lo que está pasando en este momento, no lo que debe pasar sino lo que pasa, no lo preconcebido sino lo que ocurre aquí y ahora. Captar lo que sucede a mi alrededor y actuar conforme a esas provocaciones.
Vivir sinceramente: es aprender a vivir en escena desde mi propio yo, desde mi verdad y mi conocimiento emocional. A menudo los seres humanos ignoran totalmente la riqueza y posibilidades de su propio mundo interior. Los demás piensan que somos de una manera, nosotros nos damos de otra y creemos que somos de una distinta. Pero cuántas veces pensamos: "Jamás creí que yo pudiera hacer esto", etc. ¿Quién no ha matado con el pensamiento? ¿A quién no han matado en sueños? Ese potencial de posibilidades de acción, de emoción o de maneras de pensar es ilimitado, y una gran parte de nuestra técnica va dirigida al descubrimiento y uso de ese potencial –lo que madurará inevitablemente nuestra personalidad–, de la misma manera que la gimnasia lo hace con nuestros músculos, la música con nuestro oído, o los ejercicios de piano con nuestra agilidad manual.
Situaciones Imaginarias: El teatro parte de la realidad, pero no es la realidad, por ello los ejercicios se realizan en situaciones inventadas, al principio cercanas a la realidad del alumno, pero sujetas a normas dramáticas que puedan producir la ilusión de la realidad.
El objetivo de esta técnica es la formación de actores que cuando se suban a un escenario se comporten orgánicamente, es decir, que escuchen de verdad, miren de verdad, hablen de verdad y reaccionen de verdad ante unas circunstancias dadas y una situación que, naturalmente, no son verdad, son imaginarias. Y ello para poder dar al público la sensación de que lo que está pasando pasa aquí y ahora, y por primera vez (podemos añadir que por primera y única vez). No es lo mismo que lo que pasa en el cine, en que cualquier película, una vez terminada, es igual a sí misma en toda proyección, cada función de teatro vivo es distinta a la anterior, como cada día es diferente al anterior, aunque ocurran las mismas cosas. Cuando los actores tratan de repetir lo que han hecho la noche anterior, el teatro deja de ser un arte porque deja de ser teatro vivo. Este es, pues, nuestro gran objetivo: El Comportamiento Orgánico en escena.

¿Por qué? Trampolín del actor, 1990

LAYTON, William. *¿Por qué? El trampolín del actor*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1999, pp. 15-16.

Meisner sintetiza así lo que para él es la base de una buena actuación: "vivir con verdad circunstancias imaginadas" (ver recuadro **William Layton**). Para que el actor pueda lograr este objetivo, para que se comporte de forma veraz en escena, Meisner trata de ense-

William Layton (1914-1995): Autor, actor, director y pedagogo de origen norteamericano, afincado posteriormente en España y que desarrolló un método de actuación muy influenciado por el de Sanford Meisner. Fundador en 1985 del Laboratorio de Teatro William Layton con sede en Madrid. Autor de *¿Por qué? Trampolín del actor* (1990).

Antagonista: Las personas antagonistas son los personajes de la obra que están en oposición o en conflicto. Desde una perspectiva clásica, en la relación entre protagonista antagonista reside la esencia de la forma dramática.

ñarle a reaccionar *instintivamente* en las circunstancias dadas del personaje y le insta a evitar toda interpretación preconcebida intelectualmente. Así define él su técnica:

Mi técnica se basa en retrotraer al actor a sus impulsos emocionales y a la actuación que está firmemente enraizada en el instinto. Se basa en el hecho de que toda buena actuación viene del corazón, y de que no hay nada mental en ello.[174]

En este sentido, si decimos que el estímulo para construir el personaje en Strasberg está en la experiencia emocional del propio actor y que en Adler reside en la imaginación y en el análisis de las circunstancias dadas del personaje, podríamos decir que en Meisner el énfasis está puesto en "el otro", en poder reaccionar en cada momento y de forma veraz a los estímulos del **antagonista**. Tal y como proclama uno de sus principios, "lo que haces no depende de ti, depende del otro"[175]. Como veremos a continuación, uno de los elementos claves de este planteamiento es el ejercicio de la repetición.

Seguir los impulsos emocionales: el ejercicio de la repetición

El ejercicio de la repetición se realiza en pareja, sentado uno enfrente del otro. En una primera fase, uno de ellos, A, observa a B y le comenta algo que le haya llamado la atención de su apariencia física, por ejemplo: "Tu pelo es brillante". B escucha y repite exactamente la misma frase, "Tu pelo es brillante", y A también hace lo mismo. El ejercicio continúa sobre esta repetición, en una especie de ping-pong dialogado de una sola frase. En esta primera etapa, el actor aprende a escuchar y a repetir mecánicamente, de forma que deja de lado todo aspecto intelectual y racional.

En la segunda fase del ejercicio, la repetición se realiza desde el

(174) MEISNER, S., (2003), o.c., p. 48.
(175) MEISNER, S., (2003), o.c., p. 46.

punto de vista de cada actor. Los actores deben observar meticulosamente el comportamiento del compañero, *leer* sus impulsos emocionales y reaccionar instintivamente a ellos. Veamos un ejemplo de cómo podría ser:[176]

A: Tu camisa es rosa. *(A está sonriendo)*
B: ¿Mi camisa es rosa? *(B parece sorprendido)*
A: Sí, tu camisa es rosa. *(A no sonríe)*
B: Mi camisa no es rosa. *(B suena molesto)*
A: ¿Qué no es rosa? *(A suena defensiva)*
B: No, imbécil, no es rosa. *(B ataca a A)*
A: ¿Me estás llamando imbécil? *(la voz de A suena alto y con enfado)*
B: Sí, te estoy llamando imbécil. *(B empieza a reírse tontamente)*
A: ¿Imbécil? *(A, casi susurrando, empieza a sonreír)*
B: ¡Imbécil! *(B tiene un tono autoritario en la voz)*
A: No soy imbécil. *(A parece presumido y auto confiado)*
B: No eres imbécil. *(B parece tranquilizar a A)*
A: No, no soy imbécil. *(A parece tranquilo y contento)*

Todo cambio que acontece en el ejercicio de la repetición, tanto en lo que se dice como en lo que se siente, surge espontáneamente del instinto, no hay pensamiento racional ni comportamiento premeditado. Precisamente lo que pretende Meisner con este ejercicio es "desterrar toda manipulación mental y llegar donde se originan los impulsos"[177]. De tal manera que, a medida que el actor se entrena sobre estas premisas, paulatinamente el texto "no sale de la cabeza, sino de impulsos auténticos"[178].

Antes de la escena: preparación emocional

Antes de realizar cualquier escena el actor debe prepararse emocionalmente. Esta preparación consiste en incorporar una emoción análoga a la que el personaje tiene cuando comienza la escena. Para autoestimular la emoción, a diferencia del planteamiento de Strasberg sobre la memoria afectiva, Meisner insta a utilizar la imagi-

(176) Tomado de STINESPRING, Louise M., "Just be yourself: Derrida, difference, and the Meisner Technique". En: KRASNER, David, *Method acting reconsidered: theory, practice, future*, St. Martin´s Pres, New York, 2000, p.105.
(177) MEISNER, S., (2003), o.c., p. 47.
(178) MEISNER, S., (2003), o.c., p. 48.

Sigmund Freud (1856-1939): Médico, filósofo y neurólogo austriaco creador del psicoanálisis. Autor, entre otras obras, de *La interpretación de los sueños* (1900), *Psicopatología de la vida cotidiana* (1901), *Origen y desarrollo del Psicoanálisis* (1910) y *La historia del movimiento psicoanalítico* (1914).

El mágico *como si*: Técnica desarrollada por Sanford Meisner a partir del *si* mágico de Stanislavski, donde el actor crea el estado emocional del personaje imaginando una situación análoga que no tiene por qué guardar una relación directa con la obra y que a él como individuo lo conmueve realmente.

nación en relación con un pensamiento de deseo: el actor se plantea una situación imaginaria que a él, como individuo, le conmueva emocionalmente. Tomando los estudios de **Freud** sobre el origen de las fantasías, según Meisner, muchos de estos pensamientos de deseo que son capaces de preparar emocionalmente al actor tienen su origen en el sexo y en la ambición.

Técnicamente, parafraseando el *si* mágico de Stanislavski, el actor trabaja con lo que Meisner denomina el ***mágico como si***: el actor analiza el estado emocional del personaje y se plantea una hipótesis imaginaria que le produzca una emoción similar, pero que no tiene por qué haber experimentado personalmente. El maestro norteamericano nos ofrece un ejemplo tratando de preparar a un alumno para interpretar a un personaje que se encuentra en un estado de humillación:

> Por tanto tienes cierto trabajo que hacer en tus entrañas para situar a Joe Morgan en una situación aguda de autohumillación. Ahora bien, ¿de dónde obtiene [el actor] eso? Supongamos que piensa en un incidente con un director que, después de tres días de trabajar con él, suspende el ensayo. Esto puede haber ocurrido en su vida real o, lo que es más importante, puede inventarse. ¡A su elección! El director dice delante de la compañía, 'Morgan, estás despedido. ¡Tienes tanto talento como un pollo muerto! ¿Veis? Podéis construir la situación a vuestro gusto. Luego el director, que es un auténtico cabrón, te dice, '¡Conozco a una chica que te conoce y me dijo que eres impotente, y la descripción que me dio de ti tratando de ser Rodolfo Valentino era verdaderamente divertida!' Cada palabra de esta fantasía corta como un cuchillo, por lo que te gustaría arrastrarte por debajo de la mesa y desaparecer. ¡Así es como te sientes de avergonzado! (...)El sentimiento de quererse morir de vergüenza por la incapacidad sexual es, obviamente, una imaginación relativa al sexo. Pero puede obtener todo esto de una pieza de música. Puede venir de cualquier sitio. Viene autoinducido por la imaginación. Que es producto de la inventiva.[179]

(179) MEISNER, S., (2003), o.c., pp. 79-80.

Como se menciona en este fragmento, la preparación no ha de tener siempre connotaciones sexuales o ambiciosas, su origen puede ser múltiple, incluso, puede provenir de una música particular que produzca una determinada emoción en el actor. Lo importante es que la preparación sea algo que conmueva realmente al actor. De esta forma, antes de comenzar, el actor incorpora un estado emocional a partir del cual desarrollará toda la escena. Meisner lo explica con una metáfora:

> El texto es como una canoa (...) y el río en que ésta se asienta es la emoción. El texto flota en el río. Si el agua del río es turbulenta, las palabras saldrán como una canoa en un río quebrado. Todo depende del flujo del río que es vuestra emoción. El texto toma la naturaleza de vuestra emoción.[180]

En escena: reaccionar a partir del otro

Al igual que en el ejercicio de la repetición, en escena Meisner insta al actor a reaccionar a los impulsos que se generan momento a momento en contacto con "el otro". Tal y como refleja otro de sus principios: "no hagas nada a menos que ocurra algo que te haga hacerlo"[181]. Este principio sustenta toda la metodología de Meisner, desde los primeros acercamientos a la escena hasta su construcción final.

En una primera etapa, una vez se ha incorporado la esencia emocional del personaje a través de una buena preparación y sin haber aprendido aún de memoria el texto, se realizan continuas improvisaciones donde el actor utiliza sus propias palabras dentro de las circunstancias dadas de la obra. El motor que conduce al actor en estas improvisaciones es la adaptación espontánea a los estímulos del otro personaje y a las circunstancias del momento. Es decir, en las primeras improvisaciones toda acción es una reacción que proviene de un impulso espontáneo que no está controlado ni pensado racionalmente.

Paulatinamente, a medida que la preparación cada vez es más completa y que el actor es capaz de seguir sus impulsos emocionales de manera más profunda, se incorpora el texto exacto del autor y se adecua la interpretación en función de las circunstancias dadas y de los objetivos que persigue el personaje, hasta lle-

(180) MEISNER, S., (2003), o.c., p. 101.
(181) MEISNER, S., (2003), o.c., p. 46.

gar a la construcción final de la escena. Pero incluso cuando la escena se ha dado por acabada, en las sucesivas repeticiones el actor siempre mantiene un grado de improvisación, aquel que le permite adaptarse continuamente y vivir momento a momento en relación con el otro personaje y las circunstancias en escena. Este afán por mantener viva la presencia del actor adaptando continuamente su comunicación en relación con lo que le rodea nos remite, una vez más, a Stanislavski, que utilizaba el término "adaptación" para describir este proceso (ver recuadro **María Ósipovna Knébel**).

María Ósipovna Knébel

Stanislavski y la adaptación

La adaptación, es decir, la forma de comunicación interna y externa entre las personas, el desarrollo progresivo que unos adaptan a otros durante la comunicación, las invenciones que una persona hace para influir sobre otra es, desde el punto de vista de Stanislavsky [sic], un importantísimo elemento de la maestría actoral.
Konstantín Serguéyevich afirma que para penetrar en otro espíritu, para percibir su vida, es imprescindible encontrar una adaptación; en esa medida ésta es imprescindible para descubrir sus sentimientos.
Cuanto más compleja sea la tarea y el sentimiento transmitido, más colorista y sutil deberá ser la propia adaptación, más variadas sus funciones y modos.
Vemos que en la vida las adaptaciones nacen de forma inmediata, ya que la comunicación vital normal por fuerza provoca en la persona una serie de ajustes psicológicos que le ayudan a realizar sus acciones.
En el escenario aparecen adaptaciones vivas sólo cuando el actor alcanza una comunicación verdaderamente orgánica.

La palabra en la creación actoral, 1998

KNÉBEL, María Ósipovna. *La palabra en la creación actoral,* traducción de Bibisharifa Jakimzianova y Jorge Saura, Editorial Fundamentos, Madrid, 1998, pp. 178-179.

A modo de conclusión. El Método y la interpretación en el cine y la televisión

Aunque los métodos de Strasberg, Adler y Meisner a los que nos hemos acercado en las páginas anteriores han sido aplicados en la formación de actores de teatro, es un hecho que su fama y su mayor aceptación la han obtenido en el mundo del cine y de la televisión. Esto es debido, en parte, a que el tipo de interpretación que buscan

estos métodos, cercano a los estándares del naturalismo, si bien ha sido desechado por la mayoría de las vanguardias teatrales del siglo XX, ha encontrado acomodo en el mundo cinematográfico, donde la interpretación que predomina es de estilo naturalista.[182] En consecuencia, si analizamos algunos fundamentos que requiere la interpretación ante una cámara, podemos extraer ciertas características que dibujan un territorio común para estos métodos.

1-. *La necesidad de una interpretación naturalista*

Si exceptuamos la época de los orígenes del cine, cuando éste era mudo y otros periodos como la época del cine expresionista o tendencias actuales cercanas al cine fantástico o cómico, el tipo de interpretación que generalmente se requiere en este arte es una interpretación naturalista. El actor debe recrear el comportamiento del personaje de forma veraz, dando la sensación de que el personaje puede ser encontrado en la vida real tal y como se muestra.
Paradójicamente la evolución del arte del actor en el teatro ha sido inversa: mientras a principios del siglo XX se impulsó el naturalismo en la interpretación, de la mano de Stanislavski fundamentalmente, todas las vanguardias teatrales posteriores (aquellas que comenzaron con Craig, Appia, Copeau y Meyerhold) han tratado de buscar nuevas formas de interpretación no naturalista. De ahí que el tipo de interpretación que promulgaba Stanislavski en su primera época, basada en la verosimilitud emocional, haya sido desechado por las tendencias teatrales posteriores que buscaban una renovación ideológica y estética de la escena. Estas primeras nociones de Stanislavski, sin embargo, encontraron acomodo en los métodos norteamericanos que, a su vez, fueron trasladándose al cine, un medio que, yendo en dirección opuesta a las nuevas corrientes teatrales, retomaba el naturalismo como vehículo principal de expresión.[183]

(182) Evidentemente la historia del cine ha oscilado desde las corrientes más plásticas hasta la más realistas. Sin embargo, como apunta Jacqueline Nacache, en la segunda mitad del siglo XX, el estilo preponderante en el actor de cine ha sido el naturalismo. Ver: NACACHE, Jacqueline, *El actor de cine.* Traducción de Manel Martí i Viudes, Paidós, Barcelona, 2006, p. 145.

(183) Tal y como apunta Jacqueline Nacache, la estirpe del actor físico en el cine, si bien ha quedado relegado a un segundo plano, ha sobrevivido en las comedias musicales o en películas de directores como Orson Welles o Stanley Kubrick. En la actualidad este tipo de interpretación que privilegia un despliegue de las capacidades físicas del actor lo podemos ver en películas de acción, en el neoburlesco y también en aquellas que tratan la dialéctica robot-humano. Ver: NACACHE J., (2006), o.c., pp. 135-138 y 147-148.

2-. *Primar la espontaneidad momentánea sobre la precisión de una reproducción*

En teatro, independientemente del marco estético, el actor debe ser capaz de reproducir su actuación con cierto grado de precisión de una representación a otra. Aquí nos encontramos con uno de los elementos esenciales y definitorios del teatro respecto a otras artes: la cohesión y culminación de la obra de arte se logra *in vivo*, el espectáculo renace en cada función. En consecuencia (esto es una obviedad) para mantener la calidad de una actuación a otra, todos sus componentes deben someterse a una organización mínima que pueda repetirse. El actor de teatro, por tanto, para no resquebrajar el trabajo del conjunto debe respetar el esquema básico de ritmos, de posicionamientos espaciales, de movimientos, de acentuaciones vocales que componen su interpretación. En el caso del cine, sin embargo, la necesidad de repetir con exactitud una escena no es tan perentoria, dado que una vez que el actor ha interpretado correctamente esto queda registrado de forma permanente y porque, además, la coherencia del conjunto se logra *in vitro* a través del montaje.
Precisamente, el hecho de que el trabajo sobre las emociones no se prestasen al control y a la reproducibilidad que Stanislavski exigía en su teatro, fue una de las razones por las que el maestro ruso acabó reconduciendo su sistema hacia las acciones físicas. Si observamos los métodos que tomaron como referencia el Stanislavski previo al Método de las Acciones Físicas, como es el caso de la mayoría de las variantes norteamericanas que conforman el Método, reparamos en que no muestran una preocupación por hacer reproducible la interpretación del actor. Son métodos que priman la espontaneidad momentánea sobre la precisión de la interpretación y que, por lo tanto, se ajustan bien a la metodología de trabajo del cine. Esto contrasta con la mayoría de los reformadores del teatro del novecientos que hacen de la partitura física y vocal del actor un objeto de arte definido y reproducible. Así lo vemos en Stanislavski cuando trabaja con las acciones físicas y también en otros maestros como Meyerhold, Decroux, Grotowski o Barba.

3-. *La distancia de comunicación es corta*

Otra de las diferencias obvias entre el cine y el teatro es la distancia de comunicación en la que se sitúa el actor respecto al espectador. En el teatro la distancia mínima viene delimitada por las primeras filas de espectadores y, salvo excepciones, siempre permite ver el cuerpo entero del actor. En el cine, sin embargo, esta distancia viene determinada por el objetivo de la cámara y puede reducirse hasta obtener un primer plano de cualquier parte del cuerpo.
El tipo de interpretación que se deriva del Método donde la expresividad del actor está cercada por los límites de la cotidianidad, aparentemente, podría perder sus matices en las distancias largas de un teatro (aquellas donde los espectadores se sitúan lejos del escenario). En el cine y la televisión, por el contrario, gracias a la capacidad que tiene la cámara de acercar los pequeños detalles, la gama expresiva de la cotidianidad, por muy minimizada que esté, puede amplificarse y hacerse perceptible para los espectadores.

4-. *La creatividad del actor se reduce a la construcción verosímil del personaje*

En el Método la labor creativa que se le confiere al actor se circunscribe a la elaboración verosímil del personaje. Ésa es precisamente la creatividad que también se le exige al actor de cine, donde su trabajo queda supeditado y envuelto por el montaje cinematográfico. La mayor parte de las tendencias que revolucionaron el teatro del siglo precedente, sin embargo, situaron el trabajo artístico del actor en el centro del acto teatral. Retomando el modelo de los actores de tradiciones teatrales antiguas como la *commedia dell'arte* o el teatro oriental, en todas estas corrientes reformistas, el arte del actor no se circunscribe a la construcción veraz del personaje, sino que buscan tal virtuosismo en la utilización del cuerpo y de la voz que sea un arte en sí mismo. Es el caso de los teatros de Meyerhold, Decroux, Grotowski o Barba que, a diferencia de estos métodos norteamericanos, exigen al actor una preparación del aparato expresivo fuera de los límites cotidianos. Una gama expresiva extra-cotidiana que después es puesta al servicio de

un trabajo consciente en el montaje de la partitura de acciones.[184]

Observamos, por lo tanto, que las técnicas de interpretación que conforman el Método, como la de Strasberg, Adler o Meisner, al tiempo que se alejan del curso natural que toman las nuevas corrientes teatrales, parecen adecuarse mejor al tipo de interpretación cinematográfica. Fallecidos estos maestros norteamericanos, escuelas de Estados Unidos continúan transmitiendo su legado: el Sanford Meisner Center mantiene un centro en Los Ángeles, mientras que el Lee Straberg Theatre and Film Institute y el Stella Adler Studio of Acting tienen sedes en Los Ángeles y Nueva York. Son escuelas cuya base educativa también se encuentra en numerosas escuelas europeas. Todas ellas son responsables de la formación de un gran número de actores que, si bien pueden encontrar cobijo en el teatro, probablemente encontrarán en el cine y en la televisión un mejor hospedaje.

(184) Es interesante observar al respecto que en teatros como los de Decroux, Grotowski o Barba la elaboración de la partitura física y vocal sigue un proceso análogo al montaje cinematográfico donde el actor corta, funde, amplia o reduce las acciones hasta llegar a su versión final.

Bibliografía

- ADLER, Stella, *The technique of acting*, Bantam books, New York, 1988.
- CLURMAN, Harold, *The fervent years: the Group Theatre and the thirties,* Da Capo Press, New York, 1983.
- GROTOWSKI, Jerzy, "Los ejercicios", traducción de Elka Fediuk, *Revista Máscara* nº 11-12, enero-marzo 1993, pp. 27-38.
- HETHMON, Robert H., *El Método del Actors Studio. Conversaciones con Lee Strasberg*, traducción de Charo Alvárez y Ana María Gutierrez, Editorial Fundamentos, Madrid, 2002.
- HIRSCH, Foster, *A method to their madness – The history of the Actors Studio,* Da Capo Press, New York, 2002.
- JIMÉNEZ, Sergio, *El evangelio de Stanislavski según sus apóstoles, los apócrifos, la reforma, los falsos profetas y Judas Iscariote,* Escenología, México DF, 1990.
- KNÉBEL, María Ósipovna, *La palabra en la creación actoral*, traducción de Bibisharifa Jakimzianova y Jorge Saura, Editorial Fundamentos, Madrid, 1998.
- KRASNER, David, *Method acting reconsidered: theory, practice, future,* St. Martin´s Pres, New York, 2000.
- LAYTON, William, *¿Por qué? El trampolín del actor,* Editorial Fundamentos, Madrid, 1999.
- LEWIS, Robert, *Slings and arrows: Theater in my life*, Applause, New York, 1996.
- LEWIS, Robert, *Method – or madness?* Samuel French, New York, 1958.
- MEISNER, Sanford y LONGWELL, Dennis, *Sobre la actuación*, traducción de Catalina Buezo y Luis Guerra, La Avispa, Madrid, 2003.

- NACACHE, Jacqueline, *El actor de cine*, traducción de Manel Martí i Viudes, Paidós, Barcelona, 2006.

- RICHARDSON, Don, *Interpretar sin dolor. Una alternativa al Método*, traducción de Fernando Santos, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena, Madrid, 2004.

- STRASBERG, John, *Accidentalmente a propósito*, traducción de Alicia Sánchez, La Avispa, Madrid, 1998.

- STRASBERG, Lee, *Un sueño de pasión*, traducción de Rosa Premat, Icaria, Barcelona, 1987.

Material audiovisual

- HULL, Lorrie y WINTHERS, Shelley, *The Method. Based on Stanislavski and on Strasberg,* Contemporary Arts Media, 1995.

Referencias en internet

- www.strasberg.com
  Página oficial del *Lee Strasberg Theatre and Film Institute.*

- www.theactorsstudio.org
  Página oficial del Actors Studio. En inglés.

- www.stellaadler.com
  Página oficial del Stella Adler Studio of Acting con sede en Nueva York. En inglés.

- www.stellaadler-la.com
  Página oficial del Stella Adler Studio of Acting con sede en Los Ángeles. En inglés.

- www.laytonlaboratorio.com
  Página del Laboratorio fundado por William Layton con sede en Madrid. En castellano.

- www.themeisnercenter.com
  Página oficial del Sanford Meisner Center con sede en Los Ángeles. En inglés.

- www.neighborhoodplayhouse.org
  Página oficial de la Neighborhood Playhouse, escuela fundada en 1915 donde Sanford Meisner impartió clases de interpretación durante más de 40 años. En inglés.

CAPÍTULO V

JACQUES COPEAU Y EL ESPÍRITU DEL VIEUX COLOMBIER

Copeau nos había iluminado tanto
que quienes lo dejaban se llevaban el fuego consigo

Étienne Decroux

Biografía artística

JACQUES COPEAU Y LA BÚSQUEDA DE LA RENOVACIÓN TEATRAL

De la literatura al teatro

Hasta pasados los 30 años de edad, la vida de Jacques Copeau había girado en torno a la crítica y la literatura. Nacido en 1879 en París, Copeau fue educado dentro de la enseñanza pública francesa y desde un principio mostró gran interés por las letras. De joven alternó su devoción por la escritura con los estudios de Filosofía y Letras hasta que se casó con una mujer danesa, con quien se trasladó temporalmente a Dinamarca. A su vuelta a Francia, en 1903, tras la muerte de su padre dos años antes, Copeau se hizo cargo del negocio familiar de ferretería. No tardó mucho, sin embargo, en vender la fábrica heredada para emplearse en una galería de arte parisina y dedicarse exclusivamente a la actividad crítica y literaria. Paulatinamente, Copeau se fue rodeando de un círculo de amistades y colaboradores que finalmente, en 1908, desembocaría en la fundación de la prestigiosa revista literaria *Nouvelle Revue Française*.[185]

Copeau estuvo al frente de la célebre revista cinco años. Durante ese periodo fue afianzándose como crítico teatral y también escribió una adaptación de la novela *Los hermanos Karamazov* de Dostoievski que fue llevada con éxito a escena. Entonces

Charles Dullin (1885-1949): Actor y director francés. Formado en el Vieux Colombier de Jacques Copeau, en 1922 fundó el Théâtre de l'Atelier, donde desarrolló su propia concepción teatral. Abogaba por un tipo de formación actoral que reflejaba al mismo tiempo su interés por Stanislavski y por las concepciones de Copeau. Alumnos suyos fueron Jean Vilar, Marcel Marceau o Jean Louis Barrault. Participó como actor en películas como *Los miserables* (1933), *Volpone* (1940) y *El juego está hecho* (1947). Autor de *Recuerdos y notas de un actor* (1946) un libro a medio camino entre la autobiografía y el manual de técnica actoral.

Louis Jouvet (1887-1951): Actor y director francés y una de las figuras clave del teatro del siglo XX. Discípulo de Copeau, en 1922 creó su propia compañía, Comédie des Champs Elysées, con la que alcanzó gran reconocimiento. En 1927 creó junto a Charles Dullin, Georges Pitoëff y Gaston Baty una agrupación de directores de escena llamado Le Cartel des Quatre que defendía un teatro de calidad que respetase los valores éticos de la profesión. Dirigió asimismo la Comédie Française y el Théâtre de l'Athénée. Participó como actor en numerosas películas como *Los bajos fondos* (1936), *La Marsellesa* (1938) o *Volpone* (1940).

(185) Para un recorrido profundo por la vida de Copeau ver: KURTZ, Maurice, *Jacques Copeau: Biography of a Theater*, Southern Illinois University Press, Carbonda, 1999. Ver también sus diarios: COPEAU, Jacques, *Journal. I, 1905-1915. II, 1916-1948*, Claude Sicard ed., Éditions Seghers, 1991.

decidió dar un cambio brusco a su trayectoria y comenzó a sentar las bases para crear una compañía de teatro. Respaldado por dos jóvenes actores que empezaban a dar sus primeros pasos, **Charles Dullin** y **Louis Jouvet**, Copeau consiguió poner en marcha uno de los colectivos que, a la postre, marcarían la historia del teatro francés del novecientos: el Vieux Colombier. Era 1913 y Copeau tenía 34 años.

El Teatro del Vieux Colombier

El objetivo que perseguía el crítico francés cuando creó el Teatro del Vieux Colombier era tan claro como ambicioso: quería renovar desde su base el arte dramático y, en particular, el arte del actor. Por aquella época la escena francesa estaba dominada por un tipo de interpretación que Copeau llamaba *cabotinage*[186] y que presentaba al actor de manera afectada, decididamente falsa y con un punto de sobreactuación. Su pretensión era destruir ese teatro degenerado para proponer un arte que fuese consecuencia de un trabajo colectivo riguroso y disciplinado basado en la sencillez escénica y en la sinceridad del actor.

Tras una cuidada selección de miembros donde primó el carácter y la predisposición al trabajo sobre el talento innato, Copeau comenzó a educar a sus nuevos actores. Los llevó a Le Limon, un lugar a las afueras de París situado en un entorno natural, y allí empezaron los ensayos de las primeras puestas en escena. La preparación de los espectáculos se compaginaba (he aquí el aspecto más innovador) con un estricto programa de entrenamiento: practicaban natación, esgrima, lectura de textos en voz alta, ejercicios rítmicos e improvisación.

Tras este primer periodo de aprendizaje, la compañía se estableció definitivamente en su teatro, el Teatro del Vieux Colombier, en la orilla izquierda de París. Era una sala pequeña que acogía a unos 300 espectadores y cuyo escenario se reformó limpiándolo de todo ornamento y acercando el escenario al público. Una reestruc-

(186) Tal y como explica Blanca Baltés, la palabra francesa *cabotin* hace referencia a un tipo de actor ambulante y sin talento presente en Francia, cuya actividad principal era el *cabotinage*, esto es, "ir de ciudad en ciudad ofreciendo espectáculos de calidad mediocre a un público cultivado". El *cabotin* fuera del teatro se refiere, asimismo, a "una persona afectada y que mantiene una determinada pose". El estilo de interpretación del *cabotin*, predominante en la escena francesa de la época, fue el centro de airadas críticas por parte de Copeau, cuyo modelo de actor aspiraba a construirse sobre unos valores radicalmente opuestos. Al no haber un término castellano equivalente, hemos mantenido la palabra original francesa *cabotinage*. Ver: COPEAU, Jacques, *Hay que rehacerlo todo. Escritos sobre teatro*. Edición y traducción de Blanca Baltés, Publicaciones de la ADE, Madrid, 2002, pp. 69-70. Se trata de la mayor recopilación de textos de Copeau publicada en castellano hasta la fecha.

turación espacial que define la esencia de su propuesta: buscaban un teatro basado en el actor y en el texto que llegase de forma directa al público. Realizaban tres espectáculos por semana dando salida a un repertorio que incluía a los clásicos (Molière y Shakespeare, fundamentalmente) y también a nuevos dramaturgos. En breve tiempo se hicieron con un público fiel y cosecharon gran éxito, particularmente con la puesta en escena de *Noche de Reyes* de Shakespeare (1914) que estrenaron en París y Londres.

El comienzo de la I Guerra Mundial, sin embargo, obligó al cierre temporal del Teatro del Vieux Colombier, dado que muchos de los miembros de la compañía fueron reclutados por el ejército. Copeau aprovechó este período de *impasse* para contactar con tres personalidades que ejercerían gran influencia en él: Gordon Craig, Adolphe Appia y Jacques Dalcroze. El encuentro con ellos determinó el futuro trabajo de Copeau en relación con su propuesta artística y con la construcción de la escuela del Vieux Colombier.[187]

La estancia en Nueva York

Mediado el interés que se había generado en Francia por involucrar de forma más decidida a Estados Unidos en la I Guerra Mundial, en enero de 1917 Copeau fue enviado al territorio norteamericano para ofrecer una serie de conferencias y lecturas dramatizadas. La atracción que suscitaron los discursos de Copeau por el trabajo del Vieux Colombier puso en marcha una serie de acontecimientos que acabaron por volver a reunir a la compañía para que, en noviembre de 1917, se estableciese en el Garrick Theatre de Nueva York.

Desde entonces hasta marzo de 1919, el Vieux Colombier realizó más de cincuenta producciones. El reconocimiento que adquirieron fue notable y su estela permaneció como un estimulante modelo para aquellos grupos de teatro norteamericanos de la llamada vanguardia que surgirían poco después como Theatre Guild o el American Laboratory Theatre. A pesar de la sensación de éxito que los envolvía, la frenética actividad y los problemas económicos comenzaban a desgastar la cohesión del colectivo y las fuerzas del propio Copeau. Finalizada la Gran Guerra, en abril de

(187) Los escritos de Copeau que describen sus encuentros con Craig, Appia y Dalcroze se encuentran en: COPEAU, J., (2002), o.c., pp. 133-231.

1919, el Vieux Colombier volvió a Francia para establecerse nuevamente en su teatro.

La Escuela del Vieux Colombier

Avalado por el reconocimiento obtenido en la aventura norteamericana, el Vieux Colombier se asentó con determinación en la escena parisina. Paralelamente a la actividad de la compañía, Copeau consiguió poner en marcha uno de los sueños que había perseguido desde hacía tiempo: la creación de una escuela. En el ideal de Copeau, para que la renovación del arte dramático que él reclamaba pudiese consumarse, la compañía estable debía estar sustentada por una escuela donde se educarían a los nuevos artistas. "Mediante un continuo intercambio entre la Escuela y el Teatro, entre el Teatro y la Escuela queremos impregnar con un mismo espíritu a una verdadera familia o hermandad de artistas", diría Copeau. Si bien hubo una tentativa similar varios años antes, el proyecto de la Escuela del Vieux Colombier se consolidó y abrió sus puertas en 1921.

La escuela ofrecía educación a niños y a mayores que en un futuro hipotético pasarían a formar parte de la compañía estable. El objetivo de la escuela, sin embargo, no era sólo la formación de actores bajo nuevas premisas artísticas, buscaba también ser un espacio de exploración y experimentación donde se pudiesen divulgar públicamente las ideas de Copeau. En este sentido, el director francés se refirió a su escuela como un laboratorio. La cabeza visible de esta escuela-laboratorio era **Suzanne Bing**, una de las actrices emblemáticas del Vieux Colombier. Gracias a ella, las ideas de Copeau fueron desarrolladas y llevadas a la práctica. El programa incluía la preparación expresiva del cuerpo (gimnasia rítmica, gimnasia deportiva, acrobacia y danza), nociones de música (solfeo, canto e instrumentos musicales), voz (lecturas en voz alta y recitaciones poéticas), improvisación y juego. La oferta de educación se completaba con instrucción general que incluía el conocimiento de materias relativas a la cultura y otras ramas de la literatura.

Suzanne Bing (1885-1967): Actriz y pedagoga francesa, miembro fundadora, junto a Jacques Copeau, del Vieux Colombier. Tras su disolución en 1924, lideró la compañía de *Les Copiaus* y *La Compagnie des Quinze*. Las enseñanzas de Bing sobre el arte del actor resultaron claves para el desarrollo posterior del Mimo Corporal y las técnicas de máscaras, tan importantes en la historia del teatro francés del siglo XX.

El modelo educativo de la escuela y el espíritu renovador de Copeau quedaron plasmados en la puesta en escena de *Kantan* (1924), una pieza de Teatro Noh realizada por los alumnos del tercer año de la escuela. La conjunción de la música, la plástica y el juego de los actores conformaban un espectáculo más cercano a la teatralidad de los teatros orientales que a cualquier obra contemporánea de la época. Étienne Decroux, alumno recién incorporado a la escuela, recordando aquella actuación, nos ofrece una fotografía de la visión teatral de Copeau:

> Era mima y sonidos. El todo sin una palabra, sin maquillaje, sin vestuario, sin iluminación, sin accesorios, sin muebles y sin escenografía. El desarrollo de la acción era tan sabio que teníamos muchas horas en tan sólo unos segundos y muchos lugares en uno solo. Teníamos simultáneamente entre los ojos el campo de batalla y la vida civil, el mar y la ciudad. Los personajes pasaban de uno a otro con toda verosimilitud. La actuación era emotiva, comprensible, plástica y musical. Las obras que se realizan hoy en día, asombran pero no superan lo que hicimos ese día y nunca se logrará.[188]

En busca de un teatro popular: Les Copiaus

De forma inesperada, pocos días después de la presentación de *Kantan*, Copeau cerró el Teatro del Vieux Colombier. El cansancio acumulado durante la frenética actividad de los últimos años, el desgaste que supuso la estancia en Estados Unidos, la erosión en la unidad de la compañía y el hecho de no haber colmado sus expectativas de renovación dramática parecen sobrevolar esta repentina decisión que ni el mismo Copeau logró explicar de forma precisa.[189] Tratando de dar continuidad al trabajo que venía desarrollando en la escuela, Copeau reunió a varios actores y alumnos y se instaló en Borgoña con la intención de formar una nueva comunidad teatral.

En unas condiciones financieras extremadamente adversas y tras la disolución de un primer grupo de actores, Copeau consiguió finalmente formar un elenco artístico sustentado en la disciplina, los valores éticos y el trabajo comunitario. Alternando las sesiones de entrenamiento con las puestas en escena, este pequeño grupo

(188) DECROUX, Étienne, *Palabras sobre el mimo.* Traducción de César Jaime Rodríguez, Ediciones El Milagro, México DF, 2000, pp. 57-58.

(189) Tal vez el testimonio más elocuente sobre el cierre del Vieux Colombier sea la conferencia publicada como *Recuerdos del Vieux Colombier.* Ver: COPEAU, Jacques, *Recuerdos del Vieux Colombier.* En: COPEAU, J., (2002), o.c., pp. 416-432.

fue haciéndose un hueco entre el público borgoñés. Iban de plaza en plaza ofreciendo unos espectáculos basados en textos clásicos y en textos escritos por los propios actores o por el mismo Copeau. Un tablado desnudo y el juego de los actores eran las bases de una propuesta que buscaba la cercanía y la complicidad del público a través del juego, la improvisación y la fiesta. Fue ese mismo público quien bautizó a esta nueva compañía como Les Copiaus.

Bajo el nombre de Les Copiaus, el colectivo realizó varias giras por plazas de Italia, Bélgica, Holanda, Suiza, Inglaterra..., Copeau se aproximaba a una idea de teatro que permanecerá con él durante toda su trayectoria: el teatro popular.[190] Con el tiempo, debido en parte a las numerosas conferencias y proyectos unipersonales a los que tuvo que hacer frente, la relación de Copeau con el grupo se fue haciendo cada vez más distante. Sin ver sus expectativas teatrales cubiertas, el director francés puso fin a la aventura de Les Copiaus en 1929. No obstante, varios de sus miembros se volvieron a reagrupar con el nombre La Compagnie des Quinze que, bajo la dirección de **Michel Saint Denis**, continuaron dando forma a un ideal de teatro popular hasta su desaparición a mediados de los años treinta.

Michel Saint Denis (1897 - 1971): Actor y director de teatro francés. Sobrino de Copeau, formó parte del Teatro del Vieux Colombier y después, continuando la línea teatral marcada por Copeau, dirigió La Compagnie des Quinze (1931-1934). Posteriormente emigró a Londres donde creó su propio estudio, el London Theatre Studio (1936-1939) y años después, habiendo alcanzado gran reputación como director y entrenador de actores, pasó a formar parte de la recién creada Royal Shakespeare Company. Autor de *Theatre, a Rediscovery of Style* (1963) y *Training for the Theatre: premises and promises* (1982).

Director independiente

Tras la experiencia de Les Copiaus, a Copeau le llegó una época de transición: estuvo dos años retirado de la actividad escénica y fue paulatinamente afianzando sus creencias católicas. A partir de entonces, convertido en una de las figuras emblemáticas del teatro francés, se dedicó a la dirección de escena de forma exclusiva, si bien nunca llegó a abandonar la escritura de obras dramáticas ni tampoco la redacción de artículos donde iba dando forma a su discurso teórico.

(190) Copeau escribió un largo artículo donde explica su visión del teatro popular. Ver: COPEAU, Jacques, *El teatro popular.* En: COPEAU, J., (2002), o.c., pp. 434-465.

Su labor como director de escena independiente en la última época de su vida, vino determinada por una serie de espectáculos de gran formato que realizó al aire libre. Ejemplos de este salto cualitativo en su concepción escénica son las puestas en escena que realizó en Florencia: *Santa Ulvina* (1933) y *Savonarola* (1935). Planteaba un teatro popular y religioso a la vez, que se situaba en localizaciones singularmente significativas por su religiosidad. Remitiéndose a la tragedia griega y a los misterios medievales, estos macro-espectáculos conjugaban la música, el movimiento en masa de un gran número de actores y el coro como un elemento dramático.

Comédie Française: Teatro nacional francés creado en 1680 por Luis XIV, poco después de la muerte de Molière y como consecuencia de la fusión de tres compañías parisinas: L'illustre Théâtre de Molière, Théâtre dus Marais y Les Comediens du Roi de l'Hôtel de Bourgogne.

El reconocimiento que Copeau había alcanzado por aquel entonces respaldaba un interés repetido para que el director francés se hiciese cargo de la **Comédie Française**. Finalmente, en 1940, en medio de la II Guerra Mundial asumió la dirección de esta histórica institución. En los meses que estuvo a su cargo Copeau dirigió tres montajes, pero las desavenencias con el poder tras la ocupación de Francia por parte de los alemanes precipitaron su prematura dimisión en enero de 1941. Desde entonces, Copeau sólo realizó una puesta en escena más, *El milagro del pan dorado* (1943), dando continuidad a las claves escénicas que ya había planteado en Florencia. Este último espectáculo tuvo lugar en el Hospicio de Beaune (Borgoña), precisamente donde murió varios años después, en 1949.

La técnica

ENTRE LA GIMNASIA Y EL JUEGO

Habiendo llegado al teatro desde la crítica literaria, la mayoría de los textos de Copeau se orientan hacia el análisis crítico de la escena en su conjunto. Suponen la plasmación teórica de la renovación teatral que él ensoñaba y que, tal y como repitió en más de una ocasión, no llevó a la práctica en su totalidad. Entre todos estos escritos tan sólo encontramos un libro dedicado específicamente al oficio del actor, *Notes sur le métier du comédien* [Notas sobre el oficio del actor][191]. De manera que, si queremos obtener una perspectiva más amplia del trabajo que Copeau desarrollaba con sus actores, hemos de recurrir también al registro de sus ejercicios y a los testimonios de discípulos suyos como Jean Dasté, Michel Saint Denis, Suzanne Bing o Jean Dorcy.[192] Una práctica actoral cuyo secreto, decía el director francés, se encontraba en algún punto de encuentro entre la gimnasia y el juego natural.

Entrenarse en la lectura de textos

Guardando tal vez reminiscencias del crítico literario que fue, Copeau fundamentaba gran parte de su trabajo en el respeto hacia los textos. De ahí derivaba uno de los entrenamientos fundamentales de la primera época del Vieux Colombier: la lectura de textos en voz alta y a un primer vistazo. Siendo él mismo un gran lector (así lo demostró en sus numerosas conferencias), el maestro francés ejercitaba a sus actores leyendo textos que no supiesen de memoria y que debían descifrar en el momento para transmitirlos con claridad, precisión y frescura. En el programa de la Escuela del Vieux Colombier, Copeau hablaba así sobre esta área de estudio:

> Nuestros ejercicios graduados de lectura en voz alta, a primera vista, persiguen un doble objetivo de flexibilidad intelectual combinada con el perfeccionamiento de la articulación vocal. Para leer bien hace falta, siempre vigilando su lengua y el registro de su voz, tener la mente con-

(191) COPEAU, Jacques, *Notes sur le métier du comédien*, Michel Brient, Paris, 1955.
(192) Para la exposición de la técnica actoral desarrollada por Copeau nos valdremos, fundamentalmente, de las siguientes referencias: EVANS, Mark, *Jacques Copeau*, Routledge, 2006, London. Y: RUDLIN, John. "Jacques Copeau: the quest for sincerity". En: HODGE, Allison (ed.), *Twentieth Century Actor Training*, Routledge, London/New York, 2000, pp. 55-78.

tinuamente despierta, no dejarse llevar nunca, comprender rápido y expresar con exactitud. Así el actor vencerá quizá su tendencia natural a dejarse caer en entonaciones hechas, y también la dificultad a la hora de entrar en el espíritu del texto y que obligan al director del escena, durante los primeros ensayos, a darle masticadas todas sus réplicas.[193]

El hecho de tratarse de textos que el actor no conoce permite que se acerque a ellos sin prejuicios y con cierta ingenuidad. Copeau conducía al actor hacia una expresión no impostada, natural y sincera:

> Leer en voz alta un texto que no ha sido trabajado es probar una expresión modesta y sincera, a la que ningún truco artificial prestará su falso semblante. Es volver a encontrar un poco de ingenuidad. Es aprender, en una palabra, a abordar el pensamiento de un autor con absoluta buena fe, con toda humildad; es someterse al sentido, coger las palabras en su frescura y lo más cerca posible de lo que dicen por sí mismas, sin añadir nada, salvo la involuntaria emoción de descubrirlas.[194]

La preparación del cuerpo

Desde los inicios del Vieux Colombier, Copeau trató de explorar las posibilidades expresivas del cuerpo. La preparación física de los actores en los comienzos se sustentaba en prácticas deportivas como natación, carrera, esgrima o acrobacia. Con el tiempo, inspirado por Appia y Dalcroze, la música fue integrándose en la preparación corporal y el entrenamiento físico se fue orientando hacia el juego escénico. Copeau se interesó por la **euritmia** de Dalcroze (ver recuadro **Dalcroze**), ya que pensaba que el método de aprendizaje de la música a través del cuerpo elaborado por el pedagogo suizo podría ser un sólida base para educar al actor en la plástica y en el ritmo.

> **Euritmia (según Dalcroze):** Método de aprendizaje musical a través del movimiento elaborado por el compositor y pedagogo suizo Émile Jaques-Dalcroze. Mediante juegos sencillos, ejercicios e improvisaciones el alumno aprende a combinar la música y el movimiento, con el objetivo de desarrollar una coherencia rítmica que afecta a todo su complejo cuerpo-mente.

(193) Copeau, J., (1998), o.c., p. 242.
(194) Copeau, J., (2002), o.c., pp. 242-243.

Debido, en parte, a que no encontró profesionales adecuados para la materia, Copeau no pudo aplicar en su totalidad el método de

> **Emile Jaques-Dalcroze**
>
> **La danza y la euritmia**
>
> Sin duda llegará el día en que la música habrá penetrado profundamente en el cuerpo del hombre y sea uno con él, cuando el organismo humano esté completamente impregnado por los ritmos múltiples de las emociones del alma y ya no tenga más que reaccionar naturalmente para expresarlas plásticamente en una transposición que lo altere más que las apariencias; ¡ah!, sin duda, será entonces posible danzar las danzas sin que sean acompañadas por sonoridades. El cuerpo se bastará por sí solo para expresar las alegrías y los dolores de la humanidad, ya no necesitará recurrir a los instrumentos para dictar sus ritmos, porque todos los ritmos estarán en él y se exprimirán de forma natural en movimientos y en poses. Pero hasta entonces, que el cuerpo acepte la colaboración íntima de la música, o más bien que consienta someterse sin restricción a la disciplina de los sonidos en todas sus acentuaciones métricas o patéticas, que adapte sus ritmos a los suyos o incluso que trate de oponer a los ritmos sonoros los ritmos plásticos, en un contrapunto floreciente nunca intentado hasta ahora y que establecerá definitivamente la alianza del gesto y de la sinfonía. Y que la danza del mañana sea una danza de expresión y de poesía, una manifestación de arte, de emoción y de verdad.
>
> *La rythmique, la plastique animée et la danse, 1916*
>
> Sánchez, José Antonio (ed.). *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*, Ediciones Akal, Madrid, 1999, p. 70.

Dalcroze, pero la idea de un actor que inspirase su juego en la música y lo acercase a la danza siempre permaneció en él. Siguiendo este ideal, su actriz principal, Suzanne Bing, comenzó a aplicar conceptos de la danza en la expresión dramática. En la Escuela del Vieux Colombier, Bing impartía un curso que llamó "Música Corporal". Apoyándose en nociones del Ballet, educaba a sus alumnos en elementos como el tiempo, el ritmo, el espacio, la fuerza, la velocidad, el volumen, la intensidad o el peso.

Más adelante, fracasados los intentos de implantar la euritmia de Dalcroze, Copeau comenzó a sustituir la Gimnasia Rítmica de Dalcroze por la "Gimnasia Natural" de **Georges Hébert.**[195] El director francés encontró en las prácticas de este instructor de

(195) Una de las razones por las que Copeau acabó decantándose por la "Gimnasia Natural" de Georges Hébert reside en el hecho de que esta práctica fomentaba el desarrollo del cuerpo mediante actividades ligadas a la vida natural del ser humano (correr, saltar, levantar pesos...) y no a través de un movimiento impulsado por el ritmo no-natural de una música, tal y como lo hacía la euritmia de Dalcroze.

Georges Hébert (1875-1957): Instructor de Educación Física francés que propuso un método de entrenamiento físico conocido como "Método natural", basado en la realización de ejercicios utilitarios (lanzar, levantar, cargar, transportar, correr, etc.) que se desarrollaban en un entorno natural. Su método ha quedado impreso en libros como *L'éducation physique ou l'entrainement complet par la méthode naturelle I y II* (1912 y 1942) o *Le Sport contre l'Éducation physique* (1925).

educación física un modelo de entrenamiento donde el actor se ejercitaba en ciertas actividades deportivas como saltos, carreras de obstáculos, equilibrios o trabajo de trapecio, que se desarrollaban al aire libre y que posibilitaban que el cuerpo adquiriese un movimiento natural, eficiente y armónico. Los métodos de Hébert, aquella primera inspiración recibida de los trabajos de Dalcroze, así como los esfuerzos de Suzanne Bing por hibridar teatro y danza acabaron impulsando la formación de un nuevo actor a través del redescubrimiento expresivo del cuerpo.

La máscara noble

Aunque Copeau había visto previamente a Craig trabajar con máscaras, el hallazgo de este elemento como herramienta para el entrenamiento del actor fue algo casual. Ocurrió cuando, dirigiendo una escena en el Vieux Colombier, una actriz se bloqueó físicamente y era incapaz de moverse. Desesperado, en un último intento de liberar la expresión corporal de la actriz, Copeau le cubrió el rostro con un pañuelo. Todo el esfuerzo comunicativo que hasta ese momento se había focalizado en la cara, ahora debía trasladarse a todo el cuerpo. Estimulados por este experimento los miembros del Vieux Colombier acabaron por elaborar unas máscaras a base de cartón, papel mache y lino que, respetando los rasgos humanos básicos, no marcasen ninguna expresión concreta. Copeau llamó a este tipo de máscaras "máscaras nobles", en referencia a aquellas máscaras sin expresión que, hasta el siglo XVIII, habían utilizado miembros de la aristocracia con el objetivo de pasar de incógnito por las calles. En la actualidad, esta máscara noble que tiene su origen en el Vieux Colombier se ha popularizado bajo el nombre de **máscara neutra**.

Máscara neutra: Tipo de máscara que, guardando los rasgos arquetípicos humanos, no dibuja ninguna expresión concreta. Originalmente creada por Copeau bajo el nombre "máscara noble", la máscara neutra se ha utilizado como una herramienta pedagógica para desarrollar la expresividad corporal desde una presencia liberada de manierismos y hábitos personales (neutra). Jacques Lecoq hizo de ella uno de los puntos de referencia de su pedagogía.

La máscara noble, tal y como la utilizaba Copeau, además de reconducir la expresión de la cara hacia el cuerpo, tenía otra característica que después se ha hecho evidente con su nueva denominación: la neutralidad. Mediante la máscara noble o neutra se difuminan los rasgos faciales del actor y se le sitúa en un punto de neutralidad que, al tiempo que lo aleja de su comportamiento cotidiano, lo acerca a una presencia escénica eficaz. En esta neutralidad, en esta inmovilidad, decía Copeau, está el punto de partida óptimo para la expresión: un estado de reposo, de calma, de silencio, de sencillez. Le escuchamos:

> Obtener la inmovilidad. Luego mostrar que, desde que se entra en el orden dramático, ya no hay inmovilidad. De la preparación del gesto pasar al desarrollo del gesto, a la continuidad del gesto en el mismo sentido, siendo conscientes de su progreso, de sus estados sucesivos y de su valor.[196]

El entrenamiento con máscara neutra, por lo tanto, ejercitaba al actor en dos fundamentos esenciales para Copeau: el cuerpo y la neutralidad. Veamos algunos ejercicios con máscara neutra desarrollados en la Escuela del Vieux Colombier:[197]

- Partiendo de la neutralidad los alumnos reaccionaban a una palabra o frase que se les daba desde fuera. De forma simultánea y sin la referencia de los compañeros, cada alumno debía expresar de forma intuitiva y en cámara lenta la idea contenida en dicha palabra o frase.

- Una serie de ejercicios exploraban los cinco sentidos. En un principio los alumnos debían coger objetos imaginarios atendiendo a su peso, su textura, forma y función. El ejercicio evolucionaba hacia la expresión de ciertas sensaciones físicas como la fatiga, el calor o el frío. Finalmente se pedía a los alumnos que expresasen con el cuerpo emociones sencillas.

- El desarrollo último de estos ejercicios era finalmente llegar a expresar ideas morales o abstractas como "la gloria" o "la fuerza".

(196) COPEAU, J., (2002), o.c., p. 287.
(197) Ejercicios tomados de: RUDLIN, J., (2000), o.c., pp. 73-74.

Este trabajo sobre la máscara neutra fue posteriormente adoptado y desarrollado por alumnos suyos como Etienne Decroux o Jean Dasté. Precisamente a través de Jean Dasté, Lecoq conoció la máscara nuestra, elemento que ganó popularidad a lo largo del siglo, fundamentalmente gracias al propio Lecoq, quien la convirtió en uno de los puntos de referencia de su pedagogía (ver recuadro **Jacques Lecoq**)[198].

Jacques Lecoq

La máscara neutra

La experiencia me ha demostrado que con esta máscara ocurrían cosas fundamentales que han hecho de ella el punto central de mi pedagogía.
La máscara neutra es un objeto especial. Es un rostro, llamado neutro, en equilibrio, que sugiere la sensación física de la calma. Este objeto, que se coloca sobre la cara, debe servir para sentir el estado de neutralidad previo a la acción, un estado de receptividad a lo que nos rodea, sin conflicto interior. Se trata de una máscara de referencia, una máscara básica, una máscara de apoyo para todas las demás. Bajo todas ellas, máscaras expresivas o máscaras de la comedia del arte, existe una máscara neutra que sostiene el conjunto. Cuando el alumno haya sentido ese estado neutro inicial, su cuerpo estará disponible, como una página en blanco en la que podrá imprimirse la escritura del drama. (...)
La máscara neutra acrecienta esencialmente la presencia del actor en el espacio que lo circunda. Lo sitúa en un estado de descubrimiento, de apertura, de disponibilidad para recibir. Le permite mirar, oír, sentir, tocar las cosas elementales, con la frescura de la primera vez. Se entra en la máscara neutra como en un personaje, con la diferencia de que aquí no hay personaje sino un ser genérico neutro. Un personaje tiene conflictos, una historia, un pasado, un contexto, pasiones. Por el contrario, la máscara neutra está en estado de equilibrio, de economía de movimientos. Se mueve lo justo, dentro de una economía de sus gestos y de sus acciones. Trabajar el movimiento a partir de lo neutro proporciona los puntos de apoyo esenciales para la actuación, que llegará después. Porque cuando conoce el equilibrio, el actor expresa mucho mejor los desequilibrios de los personajes o de los conflictos. Y para aquellos que, en la vida, están en conflicto consigo mismos, con su propio cuerpo, la máscara neutra les ayuda a encontrar un punto de apoyo donde respirar libremente. La máscara neutra constituye una referencia para todos.

El cuerpo poético, 1997

LECOQ, Jacques. *El cuerpo poético*, traducción de Joaquín Hinojosa y María del Mar Navarro, Alba Editorial, Barcelona, 2003, pp. 60-62.

(198) Ver: capítulo VII, pp. 278-280.

El juego

Dejamos para el final uno de los elementos fundamentales del trabajo de Copeau que ha sobrevolado todo lo expuesto hasta ahora: el juego. Según el director francés, el actor debía recuperar la disposición para el juego que todo niño tiene de forma natural. El modelo del niño jugando constituía para él un patrón ideal que combinaba la imaginación, la inocencia, la fantasía, la espontaneidad y el arte de la improvisación que requiere la labor creativa del actor. Esa fue una de las razones por la que la Escuela del Vieux Colombier aspiraba a integrar a niños y adultos en una misma dirección educativa. Así lo explica el propio Copeau en el programa de la Escuela:

> A través del juego, mediante el cual los niños imitan consciente o inconscientemente todas las actividades y todos los sentimientos humanos, el juego es para ellos un camino natural hacia la expresión artística y para nosotros un repertorio viviente de las reacciones más auténticas; a través del juego nos gustaría construir no un sistema, sino una experiencia educadora.[199]

Con este concepto del juego acabamos de cercar el método (por así llamarlo) del director francés. Un método, decíamos al principio recordando sus palabras, que se halla en algún punto de encuentro entre el juego y la gimnasia. Un punto cuyas coordenadas Copeau no llegó a definir con precisión pero que sí tiene una premisa para poder encontrarlo, aquella que no se cansaba de repetir constantemente: la sinceridad en la práctica del oficio.

A modo de conclusión - Copeau, pionero

Decía el filósofo Albert Camus que la historia del teatro francés se divide en dos: antes y después de Jacques Copeau. En efecto, Copeau ha sido una de las figuras más influyentes no ya del teatro francés, sino del teatro occidental más reciente. No en vano, su legado lo vemos proyectado en muchas corrientes reformadoras que han surgido con posterioridad. Para terminar, citaremos tres elementos de su concepción teatral que anticipaban algunas de las direcciones que tomaría el arte del actor a lo largo del siglo.

(199) COPEAU, J., (2002), o.c., p. 242. Ver recuadro de Jacques Copeau en: capítulo VII, p. 274.

1-. El cuerpo como eje de la expresión dramática

Copeau hace renacer un teatro que, añorando épocas precedentes como la tragedia griega, el teatro de Moliére o la *commedia dell'arte*, tiene en el juego del actor su herramienta expresiva principal. Pero además, con la ayuda de su actriz Suzanne Bing, Copeau orientó progresivamente la expresión dramática del actor hacia el cuerpo, sentando las bases de una corriente teatral francesa que haría de la expresión corporal su principal área de investigación. Dullin, Jouvet, Decroux, Barrault, Marceau, Lecoq... Todos ellos son miembros de una misma genealogía que tiene su origen en el Vieux Colombier y constituyen las cabezas visibles de todo un linaje de artistas que redescubrió las capacidades expresivas del cuerpo en busca de un nuevo teatro.

2-. El teatro como arte para ser realizado y vivido en comunidad

Uno de los deseos que Copeau persiguió fue construir una hermandad de actores que trabajasen con humildad, rigor y disciplina para un mismo objetivo artístico. Esta idea del teatro como un arte colectivo es una de las claves que han marcado el teatro de la segunda mitad del siglo XX y constituye el hábitat donde se han desarrollado gran parte de las recientes técnicas del actor. Copeau se anticipaba así a grupos norteamericanos como el Living Theatre o el Open Theatre y a los laboratorios de Grotowski y de Barba y, en general, a toda una generación que vivió el teatro en grupo.

3-. El redescubrimiento de un teatro popular

Rescatar un ideal de teatro popular fue otra de las obsesiones constantes de Copeau. El intento infructuoso por crear un nuevo género teatral basado en la *commedia dell'arte* que llamó la Nueva Comedia Improvisada, la reestructuración del escenario que realizó en el Teatro del Vieux Colombier, el tablado desnudo en las plazas donde actuaban Les Copiaus o las últimas puestas en escena realizadas al aire libre son ejemplos de un mismo deseo: el de acercar el teatro física, emocional e intelectualmente al público de a pie. Este espíritu del teatro popular que Copeau no llegó a cristalizar en la prác-

tica tuvo, sin embargo, su continuidad en el teatro francés después de la II Guerra Mundial. Allí nos encontramos, entre otras, a una de las compañías recientes más emblemáticas: el Theatre du Soléil de **Ariane Mnouchkine**.[200] En ella vemos algunas de las líneas maestras trazadas previamente por Copeau: el teatro como una vivencia colectiva, el arte del actor-bailarín como motor dramático y la necesidad de recuperar la esencia popular del teatro. Efectivamente, Copeau parecía haberse adelantado a muchos de los delineamientos que marcarían el teatro siglo XX.

Ariane Mnouchkine (1939-): Directora de teatro francesa y fundadora de la compañía Théâtre du Soléil. Habiendo estudiado con Jacques Lecoq, Mnouchkine propone un teatro basado en el trabajo colectivo, enraizado en el teatro popular e influido también por el teatro oriental. Entre sus puestas en escena destacan 1789 (1970), *L'Âge d'or* (1975), *Richard II* (1981), *L'Indiade* (1987), *Les atrides* (1990-1992) o *Les Ephémères* (2006).

(200) Para una aproximación más profunda al teatro del Théâtre du Soléil de Ariane Mnouchkine ver: WILLIANS, David, *Collaborative Theatre. The Théâtre du Soléil Sourcebook*, Routledge, London/New York, 1999. Y: MILLER, Judith G., *Ariane Mnouchkine*, Routledge, London/New York, 2007.

Bibliografía

- BALTÉS, Blanca, "Copeau: el actor consciente", *Revista ADE-Teatro* n°87, septiembre-octubre 2001, pp. 43-48.

- COPEAU, Jacques, *Hay que rehacerlo todo. Escritos sobre teatro,* edición y traducción de Blanca Baltés, Publicaciones de la ADE, Madrid, 2002.

- COPEAU, Jacques, *Journal. I, 1905-1915. II, 1916-1948,* Claude Sicard ed., Éditions Seghers, 1991.

- COPEAU, Jacques, *Notes sur le métier du comédien,* Michel Brient, París, 1955.

- DECROUX, Étienne, *Palabras sobre el mimo,* traducción de César Jaime Rodríguez, Ediciones El Milagro, México DF, 2000.

- EVANS, Mark, *Jacques Copeau,* Routledge, London, 2006.

- JAQUES-DALCROZE, Émile, "La rítmica, la plástica animada y la danza". En: SÁNCHEZ, José Antonio (ed.), *La escena moderna Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias,* Ediciones Akal, Madrid, 1999, pp. 65-72.

- KURTZ, Maurice, *Jacques Copeau: Biography of a Theater,* Southern Illinois University Press, Carbonda, 1999.

- LEABHART, Thomas, *Modern and post-modern mime,* Palgrave Macmillan, New York, 1998.

- LECOQ, Jacques, *El cuerpo poético,* traducción de Joaquín Hinojosa y María del Mar Navarro, Alba Editorial, Barcelona, 2003.

- RUDLIN, John, *Jacques Copeau: the quest for sincerity,* en: HODGE, Allison (ed.), *Twentieth Century Actor Training,* Routledge, London/New York, 2000, pp. 55-78.

Referencias en internet

- www.vieux.colombier.free.fr
  Página oficial del Teatro del Vieux Colombier. En francés.

- www.library.kent.ac.uk/library/special/html/specoll/copeau.htm
  Archivo documental de Jacques Copeau de la Universidad de Kent (Inglaterra). En inglés.

- www.theatre-du-soleil.fr
  Página oficial de la compañía francesa Théâtre du Soléil. En francés.

- www.comedie-francaise.fr
  Página oficial de la Comédie Française. En francés.

CAPÍTULO VI

ÉTIENNE DECROUX Y EL MIMO CORPORAL

Mi cuerpo se ha convertido en cara

Jean-Louis Barrault

Biografía artística

ÉTIENNE DECROUX, UNA VIDA DEDICADA A HACER DEL CUERPO ARTE

Primeros años

Nacido en 1898 en París, Étienne Decroux vivió una infancia marcada por la figura de su padre, Marie-Edouard, un polifacético albañil que lo educó cuidadosamente.[201] De su mano el joven Decroux iba cada semana al café-concert a ver espectáculos de variedades, al circo o a visitar a una familia de escultores italianos. Muy pronto, aconsejado también por el padre, abandonó la escuela y, a los trece años, se puso a trabajar. Primero como aprendiz de carnicero y después, consecutivamente, en una infinidad de oficios: fue lavaplatos, pintor, albañil, fontanero, peón, granjero, reparador de vagones en una fábrica... Muchos de estos trabajos requerían una destreza artesanal y un gran esfuerzo físico, características ambas que estarán presentes en la trayectoria artística de Decroux:

> ¡Vi tantas cosas! Hay gente de teatro que no ha visto nada de eso. Yo me pregunto, ¿cómo hacen para dirigir una obra de teatro? Esas cosas vistas y que incluso ejecuté, poco a poco se fueron metiendo en la cabeza, bajaron por el antebrazo, llegaron a la punta de los dedos y modificaron mis huellas dactilares.[202]

Esta cadena de trabajos se detuvo con el inicio de la I Guerra Mundial, cuando debió alistarse como cuidador durante casi tres años. A su regreso de la guerra, dando continuidad a las ideas inculcadas por el padre, fue paulatinamente acercándose al movimiento anarquista. Su intención era dedicarse a la política. Precisamente con la pretensión de mejorar su dicción y su prestancia como orador, y a pesar de no sentir una atracción especial por el teatro, entró en la Escuela del Vieux Colombier de Jacques Copeau. Aquel encuentro con el director francés le cambió la vida.

(201) Para una revisión biográfica de Decroux ver: BENHAÏM, Guy, "Étienne Decroux ou la chronique d'un siècle". En: PEZIN, Patrick, *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études et témoignages*, L'Entretemps éditions, Saint-Jean-de-Védas, 2003, p. 241-268.

(202) Citado por Corinne Soum en: DECROUX, Étienne, *Palabras sobre el mimo*. Traducción de César Jaime Rodríguez, Ediciones El Milagro, México DF, 2000, pp. 11-12.

De militante anarquista a hombre de teatro

Decroux ingresó como alumno en la Escuela del Vieux Colombier en 1923. Al año siguiente Copeau cerró la escuela y cuando quiso trasladarla a Borgoña, fue seleccionado para completar el grupo de jóvenes actores que debía acompañarlo. El teatro del director francés, basado en el respeto por los textos, la desnudez del escenario y el juego poético del actor y envuelto por sólidos valores éticos, le impactó. A partir de ese momento, Decroux se dedicó al teatro y, con especial determinación, a desarrollar el trabajo expresivo del cuerpo que había comenzado el director francés. De hecho, podríamos decir que aquellos ejercicios de máscara neutra de Copeau que trasladaban toda la expresión al cuerpo fueron la semilla que Decroux hizo crecer como **Mimo Corporal:**[203] "Copeau es el verdadero padre del mimo que se llama corporal; y yo hice crecer el niño".[204]

> **Mimo corporal:** Disciplina artística del cuerpo elaborada por Étienne Decroux (1898-1991) a partir de los trabajos de expresión corporal de Jacques Copeau. A diferencia del mimo tradicional o de la pantomima del s. XIX, el Mimo Corporal tiende a trabajar el movimiento de forma abstracta, tanto en el estilo como en el contenido. Otra de sus características principales es el énfasis en la articulación del tronco, que constituye el órgano principal con el cual el actor articula su expresión. Decroux trató de hacer del Mimo Corporal una disciplina artística independiente, del mismo rango que la danza o el teatro.

Al cabo de un año, el grupo que había logrado reunir Copeau en Borgoña se disolvió y Decroux retornó a París. Una vez en la capital francesa, comenzó a ganarse la vida como actor y en 1925 se integró en el Théâtre de l'Atelier de Charles Dullin. Bajo la dirección de Dullin, Decroux fue actor en numerosas obras. Allí, en el Atelier, encontró además de un lugar de trabajo estable, un espacio donde impartir sus primeras clases de mimo. La actividad que desarrollaba, por lo tanto, era doble: al tiempo que se ganaba la vida como actor, iba dando forma a su nueva técnica corporal. Justamente, en el Atelier de Dullin, compartiendo escenario con su mujer y colaboradora, presentó en 1931 su primera pieza: *La vida primitiva*.

Ese mismo año, dando continuidad a su particular forma de entender el arte de la escena, creó su propia compañía: Une graine [una semilla], un colectivo anticapitalista que durante siete años realizó varias obras para organizaciones izquierdistas basadas en el

(203) Para un análisis de la influencia de Copeau en el Mimo Corporal de Decroux ver: DE MARINIS, Marco, *Copeau, Decroux et la naissance du mime corporel*. En: PEZIN, P., (2003), o.c., pp. 269-283.

(204) Citado en: LEABHART, Thomas, *Étienne Decroux*, Routledge, London/ New York, 2007, pp. 44.

Jean Louis Barrault (1910-1994): Actor y director de teatro francés, discípulo de Charles Dullin y Étienne Decroux. En su primera etapa realizó una serie de piezas como *Autor d'une mère* (1935), *Numance* (1937) y *La faim* (1939) dando forma a un teatro de carácter ritual, basado en la expresividad del cuerpo y cercano al ideal de Antonin Artaud que denominó Teatro Total. En 1946, fundó la compañía Renaud-Barrault junto a su mujer, la actriz Madeleine Renaud. Puso en escena a autores clásicos como Shakespeare o Rancine y dramaturgos contemporáneos como Beckett o Ionesco. También participó como actor en numerosas películas y escribió varios libros, entre ellos, *Reflexiones sobre el teatro* (1949), *Nuevas reflexiones sobre el teatro* (1959), *Souvenirs pour demain* (1972) y *Saisir le présente* (1984).

movimiento y en el tratamiento coral de la escena. Aquella época coincidió asimismo con la llegada de **Jean Louis Barrault** al Atelier de Dullin. Al breve tiempo de conocerse, Barrault y Decroux comenzaron una estrecha colaboración: Decroux encontró en este joven aspirante a actor su primer discípulo y también la complicidad necesaria para la depuración de su mimo. El trabajo conjunto que realizaron durante dos años los llevó a un gran desarrollo expresivo del cuerpo. Dullin diría de ellos que habían alcanzado la perfección técnica de los actores japoneses en referencia al Teatro Noh y al Kabuki.

Al cabo de dos años de intensa colaboración, Barrault abandonó la compañía de Decroux para buscar nuevos horizontes teatrales al riguroso mimo de su maestro. Sin Barrault, el maestro francés continuó sus investigaciones en solitario y también con el grupo Une graine. Una labor que seguía alternando con su prolífica carrera como actor parlante. En teatro trabajó a las órdenes de directores como Gaston Baty, Louis Jouvet, Charles Dullin o Antonin Artaud. Con ellos interpretó personajes de obras de autores como Aristófanes, Shakespeare, Ben Johnson, Strindberg o Pirandello. Pero su mayor éxito teatral fue la interpretación de Captain Smith en la obra de Jean Blanchon *L'Extravagant Captain Smith*, al que interpretó por primera vez en 1938 y, posteriormente, también en 1939 y 1946. No obstante, más que por su trabajo en el teatro, Decroux era mayormente reconocido por su trabajo en el cine. Entre los años treinta y cuarenta, el mimo francés participó como actor en una veintena de películas, entre ellas, una de las películas francesas más emblemáticas de la historia, *Los niños del paraíso* (1945), dirigida por **Marcel Carné** y cuyo protagonista era interpretado por Barrault.

Marcel Carné (1906-1996): Director de cine francés. Sus películas más relevantes las realizó en los años treinta y cuarenta. Entre ellas destacan *Un drama singular* (1936) y *Hôtel du Nord* (1938), ambas interpretadas por Louis Jouvet y, sobre todas ellas, *Los niños del paraíso* (1945), considerada su obra maestra y que fue interpretada por Étienne Decroux y Jean Louis Barrault.

La primera etapa de la escuela de Decroux

Para Decroux, sin embargo, el trabajo en el teatro y en el cine era tan sólo un medio de subsistencia que le permitía dedicarse al desarrollo del Mimo Corporal. Tras la disolución del grupo Une Graine en 1937, Decroux formó una nueva compañía llamada 1787. Este nuevo colectivo mostraba piezas de mimo que había compuesto previamente como *El carpintero*, de la que hablaremos más adelante, y también otras nuevas creaciones, algunas de las cuales incluían la palabra. La nueva formación, sin embargo, tan sólo permaneció unida un año. Se disolvió justo antes del estallido de la II Guerra Mundial.

En medio del clima bélico y a pesar de la situación creada tras la ocupación alemana de Francia, Decroux continuó trabajando en solitario: en 1940 abrió su propia escuela y presentó su primera pieza larga colectiva, *Camping*. Apoyado por el entusiasmo de nuevos alumnos siguió elaborando nuevas piezas de mimo como *El paso de los hombres por la tierra*, *Cirugía plástica* o *Última conquista*.

Marcel Marceau (1923-2007): Mimo francés. Alumno de Étienne Decroux entre 1944 y 1948, elaboró un tipo de mimo fundamentalmente de carácter narrativo y cómico cercano a la pantomima clásica. En 1947 creó el personaje de Bip, con el que se hizo mundialmente famoso. Entre otras piezas de mimo que creó se encuentran *El jardín público*, *El fabricante de máscaras* o *Adolescencia, madurez, vejez y muerte*.

Precisamente de aquella época es uno de sus alumnos más famosos: **Marcel Marceau**. El joven Marceau se matriculó en la Escuela de Arte Dramático de Charles Dullin en 1944, la otra escuela donde Decroux también daba clases de mimo. Marceau continuó estudiando bajo las directrices de Decroux hasta 1948. Sus caminos, no obstante, se distanciaron muy pronto: Marceau comenzaba su carrera de mimo en solitario con un estilo más cómico y narrativo, algo que Decroux no aceptó negándole la reintegración en su escuela.

Finalizada la guerra, en junio de 1945, tuvo lugar un acontecimiento de gran relevancia para el mimo: en la Maison de la Chimie de París acudieron cerca de un millar de espectadores para ver una sucesión de espectáculos en los que participaron Decroux, Barrault, Eliane Guyon y Jean Dorcy. Como invitado de honor acudió Gordon Craig. El evento sirvió para consagrar el reconocimiento público del Mimo Corporal y para sellar una influencia hasta entonces silenciada: la de Gordon Craig y su idea de la supermarioneta en el trabajo corporal de Decroux.

Escribiendo precisamente sobre esta conexión, Decroux nos acerca su visión del Mimo Corporal:

> Por mi parte deseo el nacimiento de ese actor de madera. Visualizo a esta marioneta físicamente grande, suscitando por el aspecto y la actuación, un sentimiento de gravedad y no de condescendencia. La marioneta a que aspira nuestro sueño no debe hacer reír, ni conmover como lo hacen los jugueteos de un niño pequeño. Debe inspirar terror y piedad, y desde ahí, elevarse hasta el sueño.[205]

A partir de entonces, gracias a la realización de espectáculos y, sobre todo, a su labor pedagógica, Decroux dejó paulatinamente de trabajar como actor asalariado y comenzó a dedicarse exclusivamente a la investigación y a la transmisión del Mimo Corporal. Su escuela se hizo cada vez más célebre: el número de alumnos fue en aumento y comenzaron a llegar también alumnos del resto de Europa y de América.

Reconocido ya como uno de los maestros del mimo moderno, finales de los cuarenta y comienzos de los cincuenta fue una época de fervor creativo. De esta época son piezas clásicas de su repertorio como *La fábrica, Los árboles, Espíritu maligno, Deportes, Soldaditos, El aprendiz de escultor* o *Meditación*. Por esa misma época, realizó varias giras por Bélgica, Suiza, Holanda, Grecia, Inglaterra o los países nórdicos e incluso llegó a Israel en 1950. En estos países dio cursos y mostró sus piezas de mimo. A finales de los cincuenta era cosiderado una de las referencias de la vanguardia teatral del momento.

Estancia en Estados Unidos

En medio de este reconocimiento internacional y precedido por la gira de Marceau por Estados Unidos, entre 1957 y 1962 Decroux pasó largos periodos de tiempo en territorio norteamericano. Allí enseñó, dio conferencias, dirigió y realizó espectáculos.

La primera invitación, curiosamente, le vino del Actors Studio que dirigía Strasberg, donde dio un curso de ocho semanas. Posteriormente fue también acogido por unas diez universidades, entre ellas, la de Waco (Texas) y la Universidad de Nueva York. Esta

(205) DECROUX, E., (2000), o.c., p. 64.

labor pedagógica se alternaba con la presentación de piezas por parte de una compañía que formó con actores americanos. Este nuevo elenco mostraba piezas de su antiguo repertorio y otras nuevas que Decroux iba creando. A esta época pertenece la pieza *La estatua*, un dúo en la que el propio Decroux hacía el papel del escultor.

Además de amplificar su reconocimiento público, la estancia en Estados Unidos supuso confrontar el Mimo Corporal y su sistema pedagógico a una nueva cultura, donde los espectadores y los alumnos eran de una naturaleza diferente. Como apunta una alumna suya, Corinne Soum, ello le obligó a cimentar de forma más sólida las bases artísticas y pedagógicas de su Mimo Corporal y a trascender su arte más allá de las diferencias culturales.[206] Tras la experiencia norteamericana, en 1962 y dejando cuatro escuelas abiertas en Nueva York que eran dirigidas por antiguos alumnos, Decroux volvió a París para establecerse definitivamente allí y dedicarse exclusivamente a la investigación y a la transmisión del Mimo Corporal.

La segunda etapa de la escuela: Boulogne-Billancourt

A su vuelta, Decroux instaló definitivamente su escuela (y también su hogar) en Boulogne-Billancourt, un barrio a las afueras de París. Al año siguiente, en 1963, se publicó la primera edición de su libro *Palabras sobre el mimo*, la mayor recopilación de escritos de Decroux publicada hasta la fecha y considerada una de las obras clave sobre el arte del actor y del mimo en particular.[207]

A partir de ese momento Decroux hizo cada vez menos exposiciones públicas de sus piezas. Era reticente a mostrar su arte a un público anónimo que, según consideraba, no estaba preparado para entenderlo. Sus esfuerzos, en consecuencia, se orientaron a la escuela. Su labor creativa, sin embargo, continuó. Las nuevas piezas se mostraban en la escuela, pero sin publicidad previa y generalmente ante no más de diez espectadores, la mayoría de los cuales eran gente cercana a Decroux. En este último periodo creó piezas como *La ciudad, El tacto, La mujer encadenada, La oración* y dúos amorosos como *Dios los conduce, Ellos miran otra cosa* o *La declaración*. Una actividad pedagógica y creativa que sólo cesó cuando, en 1985, cayó gravemente enfermó y tuvo que cerrar la escuela. Murió en 1991 a la edad de 93 años.

(206) DECROUX, E., (2000), o.c., p. 25.
(207) Los artículos que aparecen en *Palabras sobre el mimo* son anteriores a 1962. Decroux, sin embargo, continuó escribiendo hasta el final de su actividad artística. Muchos de estos escritos aún permanecen sin ser publicados.

La técnica

EL MIMO CORPORAL

Sobre el mimo. Un apunte histórico

El mimo, entendido como arte del movimiento corporal,[208] tiene su origen en una época tal vez tan remota en la historia del ser humano que probablemente nunca será posible precisar. Sí se puede dar, en cambio, la fecha de cuando surgió el término: fue allá por el siglo V a.C., en la Antigua Grecia, cuando el dramaturgo Sofrón de Siracusa llamó *mimes* a una serie de obras mimadas de carácter cómico y satírico. Además de referirse al género literario, la palabra *mimes* designaba a los actores que, gracias a la capacidad de transformar su cuerpo y su voz, eran capaces de imitar a gran cantidad de personajes.

Fue en la Antigua Roma cuando, al separar la palabra del gesto, surgió la **pantomima**. Concretamente, según se dice, su origen fueron los *cantica* romanos. Los *cantica* eran fragmentos de una comedia donde un artista cantaba, recitaba y danzaba acompañado de la flauta y el coro. En algún momento la recitación pasó a hacerla un recitador y aquel artista se limitó a mimar aquello que el recitador y el coro narraban. A partir de entonces hubo actores que abandonaron la palabra y se especializaron en narrar exclusivamente a través de los gestos. El éxito de esta forma innovadora de contar historias tuvo gran éxito y gradualmente la pantomima fue ganando un público fiel. Además de la aparición de la pantomima, Roma vivió la expansión de todo tipo de mimos que con el tiempo fueron agrupándose en pequeñas sociedades para ofrecer una disparidad de formas expresivas populares que mezclaban los diálogos, las

Pantomima: Del griego *pantomimos*, "que todo lo imita". Imitación de una historia verbal que se realiza a través de gestos. Sus orígenes se remontan a la Antigua Roma cuando el actor comienza a mimar, sin utilizar palabras, escenas introducidas por el coro y los músicos. La pantomima vivió su época de esplendor en el siglo XIX de la mano de Jean-Gaspard Deburau y el personaje de Pierrot. En el siglo XX la pantomima fue retomada para el cine mudo por actores como Charles Chaplin o Búster Keaton.

(208) Definición tomada de Patrice Pavice: PAVICE, Patrice, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Traducción de Jaume Melendres, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1998, p. 292.

danzas y los cantos.

Con la llegada de la Edad Media la iglesia monopolizó el arte y el placer. Las artes del cuerpo, como el mimo y la pantomima, se sumergieron. Fue un periodo donde este tipo de teatro abandonó el núcleo social para sobrevivir en los saltimbanquis, en los funámbulos y en los juglares, en una mezcla que también integraba la música, la poesía y la danza. Así permaneció hasta el Renacimiento, cuando renació en los teatros de corte popular, especialmente en la *commedia dell'arte*.

El arte de la pantomima se retomó en el siglo XVIII, precisamente gracias a los cómicos italianos que llegaron a Francia en la época del renacimiento. En realidad, la nueva aparición de la pantomima fue algo más fortuito que premeditado. En un principio aquellos primeros cómicos italianos no conocían el idioma francés y se vieron obligados a adaptar sus obras sustituyendo la palabra por la expresión del cuerpo acercándose, sin quererlo, al estilo de la pantomima romana. Aquel teatro basado en el arte del gesto se conocería después como "arlequinada italiana". Con el tiempo, sin embargo, a medida que aprendían el idioma, estos cómicos italianos fueron reintroduciendo la palabra. Ofrecían espectáculos de una comicidad fresca, directa y viva. El público francés acabó prefiriendo este teatro al de sus compatriotas, de carácter más solemne y decididamente más estático. Para hacer frente a la competencia, a los cómicos franceses no les quedó más recurso que instigar al gobierno francés para que pusiese en marcha ciertas medidas que dificultasen el trabajo de las compañías italianas. Una de estas medidas fue la prohibición impuesta a los cómicos italianos de hablar en escena. Para burlar la ley, estos cómicos se vieron obligados a expresarse sin utilizar la palabra, recuperando, de manera forzosa, aquel primer teatro que ofrecieron en Francia los primeros cómicos italianos y que guardaba la esencia del gesto sin palabras de la pantomima romana.

El periodo de esplendor de la pantomima, no obstante, llegó de la mano de **Jean Gaspard Deburau** en el siglo XIX. Hijo de una familia de artistas circenses, este actor francés retomó el personaje de **Pierrot** y lo llevó a su punto más alto de popularidad. Aclamado por el público en el Théâtre des Funambules de París,

Jean Gaspard Deburau (1796-1846): Mimo francés que se hizo muy popular interpretando el personaje de Pierrot en el Théâtre des Funambules de París. Su vida ha quedado retratada en la película *Los niños del paraíso* (1945) dirigida por Marcel Carné.

Pierrot: Personaje caracterizado por una cara blanca y una vestimenta del mismo color de mangas anchas y con botones negros. De aire melancólico, sentimental y apasionado, Pierrot encarna el eterno amor no correspondido. Su origen se remonta a la máscara de Pedrolino de la *commedia dell'arte* que en Francia pasó a conocerse como Pierrot. Su popularidad vino de la mano de Jean Gaspard Deburau, a quien se le debe la caracterización por la que se le reconoce hoy día.

Deburau encarnó a Pierrot durante 20 años en una infinidad de pantomimas en las que se prohibió a sí mismo pronunciar una palabra y donde incluso se eliminaron sonidos naturales como el de los pasos o el de los accesorios. Con Deburau dio inicio una tradición pantomímica donde el personaje de Pierrot fue sucesivamente interpretado por diferentes actores como Jean Charles Deburau (su hijo), Paul Legrand, Louis Rouffe, Severin y Georges Wague. Después de Wague, considerado el último Pierrot de la historia, esta tradición de la pantomima fue difuminándose. Su esencia la veríamos luego en el cine mudo gracias a actores como Charles Chaplin o Buster Keaton.

Con el siglo XX, a medida que desaparecía la pantomima de los teatros franceses, comenzaba también en Francia una nueva forma de mimo dentro de un contexto general de renovación escénica promovido inicialmente por Gordon Craig y Adolphe Appia. El primero en sentar las bases de este nuevo mimo fue Jaques Copeau y sobre ellas edificaron su visión particular del mimo maestros como Étienne Decroux, Jean Louis Barrault o Marcel Marceau. En la actualidad el mimo está integrado en una gran variedad de artes expresivas del cuerpo que algunos autores han venido en llamar mimo post-moderno, considerando que el de Copeau y sus continuadores conforma el mimo moderno.[209]

¿Qué es el Mimo Corporal?

Partiendo de los ejercicios de expresión corporal de Copeau, Decroux desarrolló una disciplina artística que exploró el cuerpo del actor como materia escénica creativa. Tomando el término "Mimo Corporal" del propio Copeau, Decroux llevó esta disciplina a tal grado de evolución que incluso trató de establecerlo como un arte escénico autónomo del teatro y de la danza.

Respecto a la tradición del mimo y, en particular a la pantomima del siglo XIX, Decroux propone un arte en el que distinguimos dos características definitorias. Por un lado, niega la representación realista y tiende a una representación escénica abstracta en las formas y en los contenidos. Y por otro lado, establece una jerarquía en los órganos del cuerpo que privilegia la articulación del tronco respecto al resto de los órganos. Analicemos brevemente estas dos características.

(209) Ver: LEABHART, Thomas, *Modern and post-modern mime*, Palgrave Macmillan, New York, 1998.

1-. *Un arte no-naturalista que tiende a la abstracción*

El mimo de Decroux, a diferencia del mimo tradicional, no busca imitar o representar una realidad para hacerla reconocible, sino que trata de plasmar y evocar formas y conceptos abstractos a partir de la realidad que se muestra. Como dice el maestro francés: "Para que el arte sea, necesita que la idea de una cosa sea dada por otra cosa"[210].

En Decroux esta tendencia a la abstracción se formula en dos vertientes diferentes.[211]

Por un lado, en el estilo, cuando, trabajando sobre objetos concretos (acciones que se objetivan como tratar una madera, lavar la ropa, despedirse, abrazar...) el cuerpo se articula de forma abstracta, es decir, con un estilo marcadamente artificial, antinaturalista. Esta estilización del cuerpo trasciende el contexto concreto de la acción y permite plasmar ideas sobre el pensamiento, el espíritu, la emoción o los sueños: "Soy lo que puedes llamar un espiritual-materialista. Lo que quiere decir que lo espiritual se me imprime cuando le da forma al material"[212].

Un ejemplo de este tipo de abstracción lo vemos en la pieza de *La limpieza* o *La lavandera*. En una de las secuencias, la costurera mima la acción de coser. Paradójicamente, el hilo en vez de disminuir se va haciendo cada vez grande. Este estiramiento ilógico del hilo viene sugerido por un estiramiento del brazo y por un arqueamiento corporal. Según Decroux no es el hilo, sino el tiempo el que se dilata debido al ensueño amoroso de la costurera.[213]

(210) DECROUX, E., (2000), o.c., p. 91.
(211) Para este análisis de lo abstracto en Decroux seguimos a Marco de Marinis ver: DE MARINIS, Marco, *Mimo e teatro nel Novecento*, La casa Usher, Firenze 1993, pp. 140-144.
(212) DECROUX, E. L., "Inteview imaginaire ou Les "dits" d'Étienne Decroux". En: PEZIN, P., *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études et témoignages*, L'Entretemps éditions, 2003, Saint-Jean-de-Védas, p. 57.
(213) Apreciación de Corinne Soum, actriz que interpretó la pieza bajo las directrices de Decroux: DECROUX, E., (2000), o.c., pp. 34-35.

Otra de las vertientes de lo abstracto en Decroux reside en el contenido, cuando trata de representar ideas abstractas. El maestro francés buscaba que el movimiento fuese una metáfora visual de aquello que no se ve. Al respecto, una de las ideas que Decroux trabajó constantemente fue la materialización de la dinámica del pensamiento humano. Como hemos visto en el fragmento de *La lavandera*, esta articulación del pensamiento en acción podía plasmarse trabajando sobre acciones concretas, pero otras veces, Decroux afrontaba directamente esta idea de forma abiertamente abstracta. Un ejemplo de este tipo de abstracción pura lo encontramos en la pieza *La meditación* donde el maestro francés trabaja el movimiento a partir de motivaciones interiores intangibles ligadas a lo espiritual.

2-. *Una expresividad basada en la articulación del tronco*

La articulación del tronco (constituido por la cabeza, cuello, pecho, cintura y pelvis) es la base del arte de Decroux. El resto de las partes del cuerpo (hombros, brazos, manos, piernas, pies y rostro) tienden a supeditarse al impulso y a la expresividad del tronco.
Por un lado, esta elección del tronco como eje de la expresión es el recurso técnico principal del que se vale el Mimo Corporal para construir su estilo marcadamente artificial y extracotidiano. Implicando al tronco en toda acción el cuerpo se dilata, tiende a situarse en posiciones de equilibrio precario y, en consecuencia, se vuelve escénicamente eficaz.[214]
Por otro lado, en la poética de Decroux, solamente el tronco es capaz de articular la idea trágica y heroica que deseaba hacer llegar a través de su Mimo Corporal. Esto se debe fundamentalmente a dos características específicas del tronco: 1) Es la parte donde reside la mayor parte del peso del cuerpo y cuyo desplazamiento requiere mayor esfuerzo. 2) Su desplazamiento sitúa al cuerpo en desequilibrio y en situación de peligro real. La movilidad del tronco, por lo tanto, permite trabajar de forma real dentro del juego escénico sobre dos elementos fundamentales que subyacen en la construcción dramática (prometeica) del mimo de Decroux: la fatiga y el riesgo corporal.[215] Algo que

(214) Esta misma base pre-expresiva en la construcción de la acción la observamos en el principio de Antropología Teatral de la alteración del equilibrio que explica Barba. Ver capítulo X, pp. 431-432.
(215) De Marinis, Marco, *Mimo e teatro nel Novecento*, La casa Usher, Firenze 1993, p. 139.

en ningún caso se puede elaborar mediante el rostro o las manos, a los que el maestro francés considera "instrumentos de mentiras, secuaces del parloteo" y con los que "se explica, se mendiga, se hace ver al otro que ganará al servirnos, se dibujan promesas o amenazas"[216].

Planteados los aspectos fundamentales que caracterizan el Mimo Corporal, pasamos ahora a exponer algunos de los elementos técnicos principales que lo componen como son la segmentación del tronco, el contrapeso y el dínamo ritmo.[217]

La segmentación del tronco

Ante todo, el actor al que aspiraba Decroux era aquel capaz de controlar y de disciplinar el movimiento de su cuerpo en el espacio:

> El actor, con su cuerpo, debería seguir el ejemplo del instrumentista y decir: 'Mi cuerpo será un teclado y eso que me proponga hacer, será como en el solfeo, como la música escrita'. Yo pido para el teatro, para el actor, el mismo régimen que para el instrumentista musical.[218]

La esencia de la expresión del cuerpo en el Mimo Corporal, como ya hemos dicho, reside en el tronco. Según el maestro francés, el tronco se puede dividir en las siguientes partes: cabeza, cuello, pecho, cintura y pelvis. Y en función de cómo se agrupan estas partes se distinguen: el martillo (cabeza más cuello), el busto (cabeza más cuello más pecho), el torso (cabeza más cuello más pecho más cintura) y el tronco (cabeza más cuello más pecho más cintura más pelvis). Para completar la visión anatómica del cuerpo según Decroux, a esta segmentación del tronco hay que añadirle la Demi-Eiffel (la zona del cuerpo a partir de la rodilla, incluido el tronco) y la Torre Eiffel (todo el cuerpo).
En la siguiente figura se observa las distintas partes en las que

(216) Decroux, E., (2000), o.c., p. 181.
(217) Evidentemente es materialmente imposible plasmar en un capítulo una técnica, la del Mimo Corporal, a la que Decroux le dedicó 50 años de inagotable actividad. Lo expuesto se puede completar con las siguientes referencias: 1) Leabhart, Thomas, *Étienne Decroux*, Routledge, London/New York, 2007. 2) Pezin, Patrick. *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études et témoignages*, L'Entretemps éditions, Saint-Jean-de-Védas, 2003. 3) De Marinis, "Étienne Decroux: il mimo corporeo como utopia teatrale". En: De Marinis, Marco, *Mimo e teatro nel Novecento*. La casa Usher, Firenze 1993, pp. 58-190. Ver también las demostraciones de Yves Lebreton en el siguiente vídeo: Wethal, Torgeir, *Corporal mime*, Odin Teatret Film, 1971.
(218) Decroux, E., En: Pezin, P., (2003), o.c., p. 66.

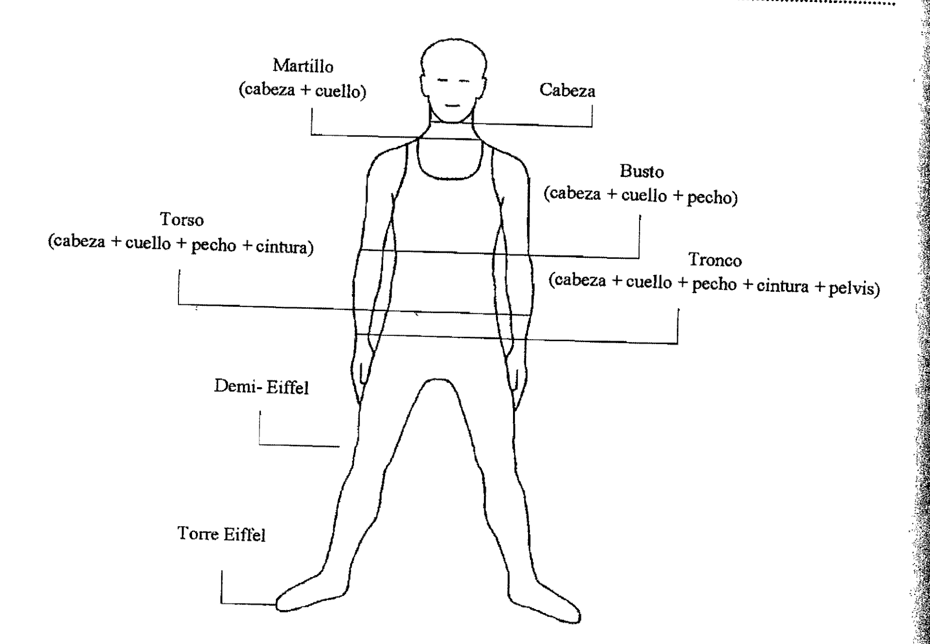


Figura-. División anatómica del cuerpo según Decroux.
Adaptado de Thomas Leabhart. Copyright Thomas Leabhart.

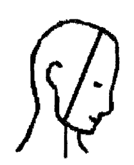
En el entrenamiento básico del Mimo Corporal el actor aprende a mover de forma aislada cada parte del tronco. Los movimientos básicos que se pueden realizar son cuatro:

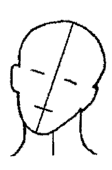
- *Inclinación lateral-*. Desde una mirada frontal del cuerpo, inclinación que se da sobre el plano lateral. Pueden ser inclinaciones a la izquierda o a la derecha.
- *Inclinación en profundidad-*. Desde una mirada frontal del cuerpo, inclinación sobre el plano sagital. Pueden ser inclinaciones hacia delante o hacia atrás.
- *Rotación-*. Rotación sobre el eje vertical del cuerpo. Se puede rotar hacia la izquierda y la derecha. Generalmente

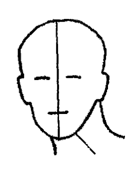
en un octavo del círculo.

- *Traslación-*. Implica la inclinación de la parte del cuerpo que está debajo de la parte que se traslada. Si, por ejemplo, la cabeza se traslada hacia la derecha, el cuello se inclina en esa dirección mientras la cabeza permanece vertical (ver figura).

En la siguiente figura se muestran las inclinaciones, la rotación y la traslación de la cabeza:


Inclinación en profundidad hacia adelante


Inclinación lateral hacia la izquierda


Traslación lateral hacia la derecha

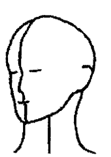

Rotación lateral hacia la derecha

Figura-. Inclinaciones, rotación y traslación de la cabeza.
Adaptado de Thomas Leabhart. Copyright de Thomas Leabhart.

Estos movimientos ilustrados para la cabeza se realizan también para el resto de las partes que conforman el cuerpo. El entrenamiento básico consiste en aprender a mover de forma aislada cada una de las partes en cada tipo movimiento. Mientras, la parte del cuerpo que no se moviliza permanece inmovilizada, evitando que se mueva de forma involuntaria: "Lo que no está en movimiento, por lo tanto debe estar inmóvil"[219].

Si se encadenan los movimientos del cuerpo en un mismo plano se obtiene una escala de una dimensión. Por ejemplo, la escala lateral consiste en inclinar lateralmente y de forma encadenada primero la cabeza y después, consecutivamente, el cuello, el pecho, la cintura y la pelvis, hasta que el peso del cuerpo se apoya en una pierna. Lo vemos siguiente figura:

(219) DECROUX, E., (2000), o.c., p. 155.

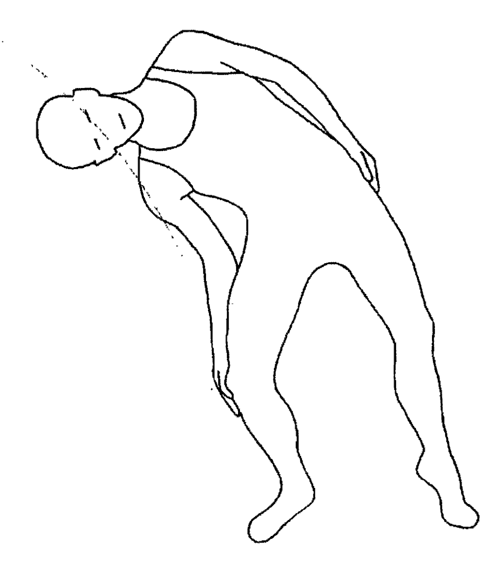


Figura-. Escala lateral tras movimiento segmentado de la espina dorsal

Por otro lado, para una misma parte del tronco se pueden hacer combinaciones de estos movimientos para establecer diseños dobles o en dos dimensiones (una rotación más una inclinación –lateral o en profundidad–), diseños triples o en tres dimensiones (una rotación más una inclinación lateral más una inclinación en profundidad) o diseños cuádruples (una rotación, dos inclinaciones y una traslación). Por ejemplo, el busto puede tomar un diseño triple izquierda/izquierda/delante (rotación hacia la izquierda, inclinación hacia la izquierda e inclinación hacia delante) o el torso un diseño triple derecha/derecha/atrás (rotación hacia la derecha, inclinación hacia la derecha e inclinación hacia atrás). En total hay ocho posibles diseños triples para cada parte del tronco.

Cuando se mueven dos partes del cuerpo de forma consecutiva en un mismo plano, la segunda parte puede afirmar, confirmar o contradecir el movimiento de la primera:

- *Afirmación-*. La segunda parte se dirige hacia la misma dirección.
- *Confirmación-*. La segunda parte se dirige hacia la misma dirección y la primera restablece la vertical en un plano inclinado.
- *Contradicción-*. La segunda parte se mueve en dirección contraria a la primera.

En la siguiente figura se muestra un ejemplo de afirmación, confirmación y contradicción en el plano lateral:

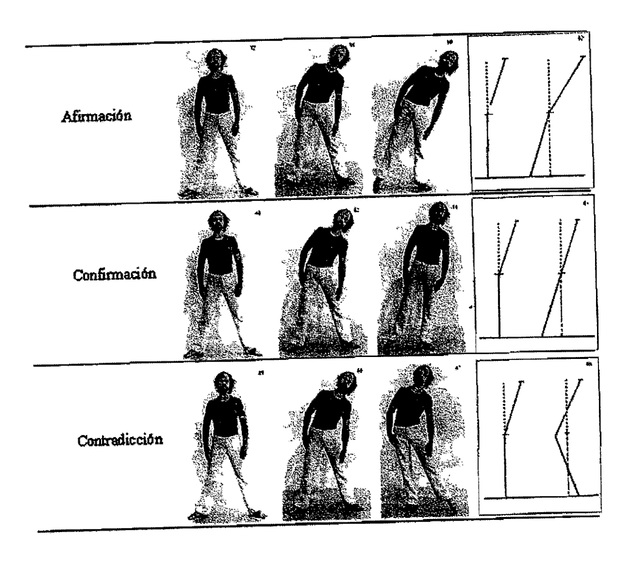


Figura-. Afirmación, confirmación y contradicción en el plano lateral. Demostración de Ingemar Lindh en la ISTA de Volterra de 1981. Copyright de Nicola Savarese y Eugenio Barba.

Este tipo de entrenamiento basado en la articulación y en la segmentación del tronco, y otros desarrollos posteriores como las ondulaciones, las compensaciones (partes del cuerpo que se mueven simultáneamente en direcciones opuestas) o los reestablecimientos (un elemento inclinado y uno vertical que reestablecen una línea oblicua) deriva en un tipo de movilidad que

Decroux trasladaba a sus creaciones bajo el nombre de *La estatuaria móvil*.[220] Como estilo de juego dramático, *La estatuaria móvil* de Decroux trata de presentar la metáfora del proceso del pensar a través del movimiento corporal. Un factor estimulante en esta abstracción creativa son las esculturas de **Rodin**. El maestro francés parece preguntarse ¿Si *El pensador* de Rodin comenzase a moverse cómo lo haría? ¿Qué tipo de articulación corporal correspondería estéticamente a esa actitud y presencia estatuaria? Por un lado, en su dimensión conceptual, la metáfora del pensamiento se encarna trasladando el drama al mismo cuerpo, haciendo que un segmento corporal roce, resista o luche con otro. Por otro lado, en su dimensión estética, la estatuaria móvil se traduce en un cuerpo que se mueve de forma anillada, como si los diferentes segmentos del cuerpo se articulasen como lo hacen los vagones de un tren, y donde la belleza se encuentra en las líneas curvas y en la armonía geométrica del cuerpo.

> **Auguste Rodin (1840-1917):** Escultor nacido en París y figura clave de la historia de este arte. Coetáneo del movimiento impresionista, Rodin fue el primero en romper con la mímesis y el naturalismo que había quedado instalado tras el periodo neoclásico. Las esculturas de Rodin ejercieron gran influencia en el Mimo Corporal de Étienne Decroux. Entre sus obras destacan *El pensador* (1880), *Las puertas del infierno* o *El beso* (1898).

Un ejemplo de *La estatuaria móvil* lo vemos en la pieza *Los árboles*. En ella los cuerpos de los actuantes reflejan las diferentes mutaciones que sufren los árboles a lo largo de su ciclo vital: el crecimiento, el florecimiento, la decrepitud... Lejos de ser una mera descripción de la vida de unos árboles, la pieza reflexiona a través de las acciones sobre el ciclo vital del ser humano, ya que,

(220) *La estatuaria móvil* corresponde a una de las cuatro categorías principales del juego del Mimo Corporal. Son categorías que definen un estilo y un tipo de movimiento que Decroux extrajo del comportamiento humano. Según Corinne Soum estas cuatro categorías son las siguientes: 1) *El hombre de deporte*. Evoca la movilidad y el comportamiento del ser humano preindustrial cuando las labores debían hacerse manualmente. Se caracteriza por el uso amplificado del contrapeso y el esfuerzo permanente. 2) *El hombre de salón*. Toma como modelo la aristocracia del siglo XVIII que prácticamente no trabajaba y pasaba la mayor parte del tiempo en el salón bajo estrictos códigos de educación. Es un tipo de movimiento depurado, radiante y triunfante que se caracteriza por el uso minimizado del contrapeso y el esfuerzo oculto. 3) *La estatuaria móvil*. Es el estilo más específico del Mimo Corporal. Se caracteriza por el uso de la abstracción: trata de introducir movimiento allí donde no lo hay y hacer visible lo invisible. Se pone en acción a través de la segmentación del tronco y el movimiento anillado. 4) *El hombre de sueño*. Evoca el estado del ser humano cuando se pone en funcionamiento la memoria. Se trata de una especie de poesía de la calma donde el ritmo y causalidades físicas naturales (newtonianas) aparecen deformadas, sujetas a la *causalidad de las nubes*. Viene caracterizado por los movimientos en fondu [en fundido] y el continuo uso del equilibrio precario. Esta división de los estilos de juego corresponde a una descripción de carácter analítico realizada a posteriori. En la práctica escénica de Decroux estos estilos de juego se integran y se funden en un todo coherente. Ver: SOUM, Corinne, "Decroux L'inaisissable ou les diferentes catégories de jeu: l'homme de sport, l'homme de salon, la statuaire mobile et l'homme de songe". En: PEZIN, P., (2003), o.c., p. 405-420.

según Decroux "el hombre se asemeja o es análogo a un árbol", en el sentido de que "por las raíces nos establecemos y por lo alto nos movemos".[221]

El contrapeso según Decroux

El contrapeso es uno de los principios que operan de forma constante en el Mimo Corporal. El profesor francés en Artes Escénicas, Yves Lorelle, lo define así:

> Una compensación muscular que permite al cuerpo reencontrar su equilibrio cuando los miembros se desplazan. Ejecutado voluntariamente, esto confiere al gesto que se mueve en el nivel imaginario una fuerte presencia evocativa.[222]

En realidad, este tipo de compensaciones musculares las encontramos en el comportamiento cotidiano de forma involuntaria. Cuando andamos, por ejemplo, al dar un paso con una pierna el brazo contrario contrapesa el movimiento restituyendo el equilibrio del cuerpo.

En el mimo esta acción del contrapeso se hace de forma voluntaria y se amplifica para obtener movimientos de fuerte carga evocativa. Lo vemos, por ejemplo, cuando se requiere crear la ilusión de alzar, empujar o tirar de un objeto inexistente. En el caso de querer mimar la acción de empujar un objeto pesado que no está presente, la fuerza de resistencia que ejercería el objeto debe ser creada por la pierna adelantada. La pierna ejerce una presión hacia el suelo equivalente a la del objeto, de manera que el cuerpo empuja *contra* dicho *peso*.[223] De esta forma se generan dos direcciones opuestas en el cuerpo y el actor realiza un esfuerzo real que sugiere la idea de estar empujando algo inexistente.

Este tipo de contrapeso ha sido ampliamente utilizado en el mimo. En Marceau, por ejemplo, lo encontramos al servicio de una poética más ilusionista. Decroux, sin embargo, como teórico-pensador además de actor, lo piensa, lo formula, lo clasifica, y lo cultiva de forma específica. En este sentido, en el Mimo Corporal el contrapeso abarca una amplia gama de recursos técnicos y poéticos, desde acciones de naturaleza más objetiva (coger un

(221) Tomado de un texto que Decroux dedica a la pieza de *Los árboles*: DECROUX, E. En: PEZIN, P., (2003), o.c., pp. 150-151.
(222) Citado en: DE MARINIS, M., (1993), o.c., p. 151.
(223) Este ejemplo se ilustra al hablar del principio de equivalencia de la Antropología Teatral: capítulo X, p. 437.

jabón, limpiar una prenda, desplazarse...) hasta acciones de naturaleza más abstracta (coger pensamientos, guardarlos, empujar una idea, resistir una emoción...). En este último caso, como un medio para incorporar un conflicto dramático de índole espiritual, Decroux habla de un tipo de contrapeso que no es sólo un contrapeso físico sino también un "contrapeso moral".

Desde el punto de la Antropología Teatral, como veremos en el capítulo X, el contrapeso se integra dentro del **principio de oposición.**[224] De hecho, el contrapeso es una categoría mecánica de la acción física que, llevada al juego del actor, le proporciona una herramienta pre-expresiva con infinitas posibilidades y variantes. Para Decroux, en particular, esta lucha de dos partes del cuerpo que se dirigen en direcciones opuestas es un medio para encarnar el esfuerzo y el ideal de trabajo físico que requiere la poética de su mimo. De esta forma, a través del contrapeso, la esencia del drama, el conflicto, y las fuerzas contrapuestas que lo mantienen en tensión se injertan directamente en el cuerpo del actor. El contrapeso evidencia de nuevo el salto característico en la creación del maestro francés: de la técnica al concepto, de lo objetivo a lo subjetivo, de lo físico a lo metafísico.

Principio de oposición: Según la Antropología Teatral de Eugenio Barba, principio presente en tradiciones teatrales occidentales y orientales donde el actor comienza la acción describiendo un movimiento con una trayectoria opuesta que sirve de preparación. De esta forma la acción se amplía, se acentúa y se hace más perceptible para el espectador. El mismo principio de oposición también describe las direcciones y tensiones opuestas que toman diferentes partes del cuerpo y que gobiernan la presencia escénica del actor.

El dínamo-ritmo

Las piezas de Mimo Corporal compuestas por Decroux poseen una gran riqueza de ritmos y de intensidades. El maestro francés acuñó el término dínamo-ritmo para compendiar dos elementos que definen la cualidad de un movimiento: la velocidad (la gama que oscila de lo lento a lo rápido) y el peso (la gama que oscila de lo pesado a lo ligero).

En Decroux, este dínamo-ritmo funciona como una "música interna" que guía el movimiento. De hecho, muchas veces solía cantar a sus alumnos para que adquiriesen el dínamo-ritmo preciso de las piezas y de ciertos ejercicios. Esta música interna, sin embargo, no imponía la métrica exacta de una determinada música (tal y como lo hacía Meyerhold), se inspiraba en los ritmos que aparecen en el ser humano cuando trabaja o cuando se relaciona con su entorno de forma espontánea:[225] estaba constituido por aceleraciones, deceleraciones, pausas o cambios de intensidades. Aplicado de forma consciente al juego del actor, el dínamo-ritmo ponía en visión el pulso del pensamiento humano, las dudas, las sorpresas, las resistencias y, en consecuencia, la esencia del drama.

(224) Ver: capítulo X, pp. 432-433.

Dentro de los dínamo-ritmos Decroux distinguía dos polos principales: la *saccade* [tirón] y la *fondu* [fundido].[226] Del primero resultaba un movimiento brusco y repentino y del segundo uno lento y continuo. Ambos tan sólo constituyen dos ejemplos de un desarrollo muy amplio sobre los diferentes dínamo-ritmos que pueden impulsar un movimiento. Así, por ejemplo, Decroux definió infinidad de maneras de iniciar, acentuar o finalizar el movimiento. En muchas ocasiones a estos dínamo-ritmos les asignaba imágenes de la vida real que describían un ritmo y una velocidad específica como "la antena del caracol", "el remolcador", "la tela de araña" o "la célula fotoeléctrica".

La noción del dínamo-ritmo como cualidad que modula el movimiento, anticipa las temperaturas de energía de la Antropología Teatral de Eugenio Barba que veremos en el capítulo X y, particularmente, el concepto de **esfuerzo de Laban** que, al igual que el dínamo-ritmo de Decroux, viene determinado por las variables velocidad y tiempo, y también por la variable espacio.[227] Todas ellas son herramientas que tiene el actor para operar de forma tangible sobre la esfera del pensamiento (ver recuadro **Rudolf Laban**).

Esfuerzos de Laban: Tipos de movimiento definidos por Rudolf Laban, bailarín precursor de la danza moderna y teórico del movimiento. Los esfuerzos de Laban vienen determinados por tres variables: espacio (movimiento directo o indirecto), tiempo (rápido o lento) y peso (débil o fuerte). En función de cómo se combinan dichas variables se distinguen ocho esfuerzos básicos: arremeter, golpear suavemente, empujar, hender el aire, flotar, retorcer, deslizar y dar latigazos suaves.

(225) En realidad, el dinamismo del ritmo, entendido como una ruptura y cambio con el ritmo anterior, está presente en toda naturaleza y, por tanto, también en ser humano. Lo que hace Decroux es aplicarlo de forma consciente al juego físico del actor.

(226) Tal y como apunta De Marinis, el término dínamo-ritmo fue acuñado con posterioridad a los conceptos de la *saccade* y el *fondu*. Sin embargo, debido a que definen un determinado tempo y una intensidad, tanto la *saccade* y el *fondu* pueden considerarse dentro de la noción del dínamo-ritmo. Ver: De Marinis, M., (1993), o.c., p. 156.

(227) Ver capítulo X, pp. 438-443. Como se apunta en el capítulo X y se puede apreciar en el recuadro "Correlación de acciones corporales y esfuerzo", el concepto de esfuerzo de Laban viene determinado además de por la velocidad y el tiempo, por el espacio y el flujo.

Rudolf von Laban

Correlación de acciones corporales y esfuerzo

El esfuerzo se manifiesta en las acciones corporales por medio de los elementos de peso, tiempo, espacio y flujo. (...) Este impulso de acción se caracteriza por cumplir una función que tiene un efecto concreto en el espacio y en el tiempo, a través del empleo de la energía muscular o fuerza.

En un ser viviente tales acciones jamás están desprovistas de elementos expresivos, lo que significa que no pueden ser determinadas por razonamiento lógico, ni comprendidas por factores mensurables solamente. Están llenas de méritos que sacan a la luz las cualidades y atributos de especies particulares.

En tanto que los movimientos animales son instintivos, y principalmente efectuados en respuesta a los estímulos externos, los que corresponden al hombre están cargados de cualidades humanas, y por eso a través de sus movimientos puede expresar y comunicar algo de su ser interior. El ser humano tiene la facultad de tomar conocimiento de los patrones que crean impulsos de esfuerzo, y así aprender a desarrollarlos, reformarlos, y usarlos.

El actor, el bailarín, el mimo, cuyo trabajo consiste en transmitir pensamientos, sentimientos y experiencias por medio de acciones corporales, no tiene sólo que conseguir dominar estos patrones [los esfuerzos] sino también llegar a entender su significado. De este modo se enriquece la imaginación y se desarrolla la expresión.

El dominio del movimiento, 1984

LABAN, Rudolf. *El dominio del movimiento*, traducción de Jorge Bonso, Editorial Fundamentos, Madrid, 1987, p. 130.

Decroux, creador: *El carpintero*

El desarrollo de la técnica del Mimo Corporal siempre fue paralelo a la actividad creativa de Decroux. Hasta prácticamente el final de su carrera, el maestro francés continuó creando nuevas piezas. En todo este recorrido creativo de casi sesenta años, Decroux compuso infinidad de piezas, muchas de las cuales siguió perfeccionando y remodelando a lo largo de los años. De sus creaciones podemos extraer al menos cinco características generales que perfilan su línea estética y conceptual:

1-. *El cuerpo como materia creativa*

Decroux eliminó el vestuario y los objetos para que el actor se apropiase de su instrumento artístico primordial: el cuerpo. El cuerpo, su articulación geométrica en el espacio y su animación a través de las diferentes intensidades, velocidades y dinámicas, constituyen la síntesis dramática del Mimo Corporal. Consecuentemente, en la mayoría de las piezas el actor o los actores aparecen solos en el espacio vacío y con atuendos que definen claramente la silueta del cuerpo. A menudo el actor aparece casi desnudo (*Sport*, *La estatua*, *Combate antiguo* o *La meditación*) o con mallas ajustadas (Las últimas versiones de *El carpintero* y de *Los árboles*, *La mañana*, *La lavandera*...)[228]. Solamente en algunas piezas encontramos mínimos elementos escenográficos como sillas, altillos o telas (*Soldaditos*, *Espíritu maligno* o *La envoltura*) u objetos como sombreros, bastones o flores (*Soldaditos*). Otras veces Decroux ideó vestuarios que resaltasen las formas abstractas del cuerpo como las mallas negras a las que añadió bandas blancas que marcaban el contorno del cuerpo (*La fábrica* o *Soldaditos*). Todas las piezas carecen de palabras y se ejecutaban generalmente en silencio, si bien algunas veces iban acompañadas de una música que Decroux solía añadir una vez finalizada la pieza. Rara vez se introducen sonidos (*La fábrica* es una excepción).

2-. *La improvisación como origen del proceso creativo*

El punto de partida de las composiciones de Decroux era la improvisación. El maestro francés solía proponer un tema que los alumnos debían explorar, no con fines descriptivos o narrativos, sino desde un punto de vista poético y metafórico, dejando aflorar asociaciones subconscientes que después se modelaban minuciosamente hasta su versión final.[229] El desarrollo de estas improvisaciones partía siempre de las premisas técnicas y estilísticas propias del Mimo Corporal.

3-. *Los oficios artesanales y los trabajos corporales como estímulo creador*

El repertorio de Decroux abarca una variedad de juegos y esti-

(228) Con el tiempo Decroux fue desestimando la idea del cuerpo casi desnudo en favor de mallas que cubriesen el cuerpo entero, aduciendo que así se borraban las imperfecciones del cuerpo. De ahí que muchas piezas que en un principio se ejecutaban con atuendos tipo slip, después se realizasen con mallas.

(229) Decroux acuñó el término *metafor a l'enverse* [metáfora al revés] para la construcción del poema-metáfora-abstracción a través de acciones concretas materiales. Solía decir "fait quelque chose" [haz algo] a sus colaboradores y desde ahí, la improvisación iba encontrando el tema o idea final de la pieza. Thomas Leabhart relata su experiencia en los trabajos de improvisación como alumno de Decroux en: LEABHART, Thomas, *Perles de sagesse du vendredi soir.* En: PEZIN, P., (2003), o.c., pp. 431-439.

los que, vistos desde una perspectiva global, parecen haber retratado diferentes etapas histórico-económicas del hacer humano, desde la vida primitiva al mundo industrial. En este recorrido creativo, uno de los temas recurrentes de Decroux lo constituye los trabajos de carácter artesanal. Para el maestro francés todo oficio que implique al cuerpo ennoblece al ser humano.[230] De ahí que muchas de sus piezas se inspiren en actividades y oficios caracterizados por el trabajo corporal. Son los casos de *El carpintero, La lavandera, La fábrica* o *Sport.*

4-. *De lo anecdótico a lo universal*

Como ya hemos expuesto, en las creaciones de Decroux no hay un argumento manifiestamente lineal. Se trata de piezas constituidas por una sucesión de acciones, a menudo de carácter aparentemente anecdótico (coger una flor, despedirse, abrazarse, limpiar la ropa...) pero cuya ejecución trasciende el hecho concreto y las convierte en reflexiones dibujadas a través del movimiento sobre ideas universales como el amor, la duda, la sorpresa, la resistencia, la nobleza del trabajo o el pensamiento racional.

5-. *El cómo (la manera) guarda el mensaje dentro de sí*

Decía Decroux que el encanto de sus piezas no residía en la historia sino en el estilo.[231] Es decir, en el Mimo Corporal es más el *cómo*, la manera en la que el cuerpo articula un determinado tema, más que el contenido del tema la que revela aquello que se quiere hacer llegar como mensaje. Si bien es cierto que hay determinados temas que se prestan a un mejor desarrollo de acuerdo con su poética (los oficios artesanales, por ejemplo), es la *manera* en que estos se vuelven acción la que constituye la esencia del Mimo Corporal. De esta forma, en el montaje escénico final, la técnica del contrapeso, el dínamo-ritmo y el permanente equilibrio precario resultan inseparables de las cualidades dramáticas características del Mimo Corporal: la pausa, el peso, la resistencia, la duda y la sorpresa.[232]

(230) Recordemos que en el marco de la ideología proletaria y liberal que impregnó la vida juvenil de Decroux, el trabajador era el héroe, la punta de lanza de un movimiento que aspiraba a cambiar el marco político y social imperante.
(231) DECROUX, E., (2000), o.c., p. 203.
(232) DECROUX, E. En: PEZIN, P., (2003), o.c., p. 437.

Veamos todos estos elementos de la creación escénica de Decroux a través de una de sus piezas más relevantes: *El carpintero.*[233] Se trata de una pieza que ha permanecido en el repertorio de Decroux prácticamente toda su trayectoria. Los primeros esbozos de esta pieza se remontan a 1931, pero la estuvo remodelando hasta el final de su vida artística.

En síntesis, *El carpintero* es una pieza de Mimo Corporal de aproximadamente 7 minutos de duración para un solo actor que se realiza en un espacio vacío y sin la ayuda de ningún objeto. A pesar de lo que pueda sugerir el título, la pieza no muestra un carpintero concreto. No se trata de un personaje que pertenezca a un lugar ni a una época identificable. Lo que la pieza refleja es una generalidad, una especie de abstracción del oficio de carpintero. Un oficio, por otro lado, en el que Decroux advertía grandes virtudes. Así nos lo introduce:

> El carpintero tiene contacto con la madera que es un bello material, un material amable, casi vivo. Es un hombre que por lo tanto conoce un poco la botánica. Debe distinguir a los diferentes árboles; los árboles tienen sus especificidades. Cuando se trata de construir muebles, algunos de ellos, como el fresno, son poco flexibles. Debe saber cómo hay que tratar la madera, porque necesitará dejarla secar durante largo tiempo y después doblarla. ¡Vaya historia! Vaya mundo el del carpintero. Habiendo observado lo general que es esta actividad, lo dramática que es, puesto que engendra todos los fenómenos morales, la duda, la confianza, examen retrospectivo - ¿Se ha cometido algún error? ¿Debe arriesgarse? - nos inclinamos a pensar que se trata de un bello tema.[234]

La secuencia de acciones que componen la pieza es la siguiente: 1) Tránsito en el que la persona se convierte en actor y después en carpintero. 2) Cepillar una tabla y dejar el cepillo. 3) Coger un compás, gravar un círculo en la madera y dejar el compás. 4) Descolgar un taladro de mano, hacer un agujero y volver a colgarlo. 5) Coger un tornillo de un bote, clavar su punta con un martillo y atornillarlo con un destornillador. 6) Coger el lápiz de la oreja, dibujar un ocho en la tabla y volver a depositar el lápiz en la oreja. 7) Coger una gubia de una caja, labrar la madera, quitar un saliente y dejar la gubia en la madera. 8) Limpiarse el sudor de la frente y acariciar la madera.

(233) Para esta descripción nos guiaremos de Thomas Leabhart, quien realizó la pieza bajo la supervisión de Decroux: LEABHART, T., (2007), o.c., pp. 84-96.
(234) DECROUX, E. En: PEZIN, P., (2003), o.c., p. 76.

La simplicidad de las acciones resulta evidente, pero los elementos significantes no residen tanto en lo que se hace como en *la manera* en que se hace. De hecho, si analizamos las acciones del carpintero desde un punto vista realista, el resultado final puede parecer descabellado: lo que se obtiene es una tabla con un círculo trazado, un ocho dibujado y algunos trozos de madera eliminados. La esencia de la pieza lo constituye, por consiguiente, el *cómo* se realizan estas acciones. Todas ellas se han diseñado utilizando los contrapesos, las variaciones en los dínamo-ritmos y en un permanente equilibrio precario. Son recursos técnicos que mantienen al actor en una lucha contra su propio peso y contra la resistencia que hay que vencer en cada movimiento, y que puestos en situación de representación reflejan la lucha que tiene el carpintero contra su material, la madera. En cualquier caso, dado el carácter evocativo y antinaturalista de las acciones, el espectador difícilmente puede descifrar lo que el carpintero hace realmente. Lo que retiene el espectador es una idea general que sugiere, de forma abstracta, la duda, la lucha, la resistencia o la sorpresa que vive un ser humano. Recordemos lo que decía Decroux: "El hombre lucha contra las ideas como se lucha contra la materia"[235].

En su conjunto la pieza resulta un retrato de carácter épico de un oficio modesto y relativamente vulgar como es el del carpintero. Una alegoría que, a través de la lucha que vive el carpintero contra la madera, presenta, simultáneamente, al ser humano prometeico que se enfrenta al mundo y al artista-actor como artesano y creador.

La continuación del Gran Proyecto: el Mimo Corporal en la actualidad

A menudo Decroux se refirió al Mimo Corporal como un Gran Proyecto que se debía desarrollar a lo largo de varias generaciones y en el cual él tan sólo llevó a cabo la primera etapa. Este Gran Proyecto, al igual que la mayoría de los grandes reformadores del siglo XX, buscaba reformular el teatro enraizando la expresión del actor en el cuerpo.

Allá por 1931, Decroux escribía que la construcción de este nuevo teatro pasaba por una primera fase donde habría que eliminar todas las artes adyacentes (la literatura especialmente), simplificando extremadamente la escenografía y reduciendo el teatro al arte del actor, al que se le prohibiría emitir cualquier sonoridad vocal durante los primeros 20 años. Solamente después de 30 años podrían reintroducirse determinados textos en el teatro.[236] A partir de aquella fecha Decroux continuó trabajando más de 50 años y, sin embargo, se mantuvo en la misma austeridad creativa: sus piezas continuaron centrándose en el arte del cuerpo y raramente introducían la sonoridad o la palabra.[237]

(235) DECROUX, E. En: PEZIN, P., (2003), o.c., p.77

Para explorar la posible diversificación del Mimo Corporal de Decroux hemos de rastrear la trayectoria de algunos de sus discípulos. Si lo hacemos, observamos que en cada etapa de su trayectoria Decroux siempre tuvo algún alumno especialmente brillante que después hizo su propio camino.

En la primera época ese alumno fue Jean Louis Barrault. El talento de Barrault resultó clave en la primera evolución del Mimo Corporal. Al cabo de dos años, sin embargo, se alejó de su maestro para dar salida a sus propias inquietudes artísticas. En su primera época propuso un teatro ritual basado en el cuerpo y que Artaud llegó a considerar modelo para su Teatro de la Crueldad. Más adelante, convertido en uno de los actores de cine y de teatro más populares de Francia, puso en escena un teatro que trataba de integrar el gesto y la palabra y donde introdujo textos de grandes dramaturgos como Shakespeare, Rancine o Beckett y de poetas como Paul Claudel.

Otro de los alumnos más notables de Decroux fue Marcel Marceau, probablemente el mimo más popular que ha dado el siglo XX. Marceau, al igual que hiciera Barrault, se distanció muy pronto del lenguaje abstracto de Decroux para buscar un mimo marcadamente ilusionista, de carácter fundamentalmente cómico y cercano al público. De hecho, Marceau muchas veces se consideró más próximo al estilo narrativo de Charles Chaplin que al Mimo Corporal de Decroux. Algo que se hace especialmente evidente en las pantomimas de su personaje más célebre, Bip.

(236) DECROUX, E., (2000), o.c., p. 85. Las analogías que pueden establecerse con el concepto de Teatro Pobre de Grotowski son evidentes.

(237) Decroux fue un gran amante de la palabra como arte. Sin embargo, nunca logró integrarla satisfactoriamente en el juego físico del actor. En su trayectoria encontramos algunos ejemplos que reflejan este deseo insatisfecho. En 1941, Decroux realizó una tentativa creativa que tenía origen textual. Fue un espectáculo constituido por dos piezas: una basada en *Poil de carotte* [Pelo de zanahoria] de Jules Renard y la otra en *Gros chagrin* [Gran pena] de Georges Courteline. Más adelante, en la década de los 80, Decroux trabajó sobre unos textos de Victor Hugo, pero el proyecto no llegó a cristalizarse en escena. Esto es, la palabra, más que excluida, aparece velada en la trayectoria artística de Decroux.

Entre 1949 y 1955 fue Marise Flash una de las más estrechas colaboradoras de Decroux. Desde entonces Flash ha sido responsable de la educación de jóvenes actores en materias de movimiento, mimo e improvisación en el Piccolo Teatro de Milán. Posteriormente, tras la estancia en Estados Unidos, el alumno más destacado fue Yves Lebreton. Este actor francés estudió en la escuela de Decroux entre 1964 y 1969 y después desarrolló su propia concepción del mimo abstracto, primero con el grupo Studio 2 y, finalmente, de forma más bien unipersonal[238].

Tras la salida de Lebreton, nos encontramos a Thomas Leabhart, alumno de Decroux entre 1968 y 1972. Desde entonces, el mimo norteamericano ha desarrollado una de las labores divulgativas más importantes del trabajo de Decroux. De su mano han salido varios de los escasos libros y artículos que se han dedicado al maestro francés. En la actualidad Leabhart continúa esta tarea pedagógica y divulgativa en el Pomona College de Los Ángeles, en la ISTA de Eugenio Barba y también a través de la publicación de la revista *The Mime Journal.*

Finalmente, en el último periodo de trabajo de Decroux tienen su origen dos compañías formadas por alumnos suyos que permanecen activas hoy día: Théâtre du Movement y Theatre de l´Ange Fou. La primera fundada en 1975 por Claire Heggen e Yves Marc y la segunda fundada en 1984 por Corinne Soum y Steven Wasson, ambas son estructuras que integran la creación y la educación sobre las bases del Mimo Corporal de Decroux.

Todos ellos, desde Barrault a Corinne Soum y Steven Wasson, han sido testigos y portadores de uno de las investigaciones más exhaustivas que se han realizado sobre el cuerpo del actor como materia creativa. Ya lo dice Barba, Decroux es "quizás el único maestro europeo que ha elaborado un sistema de reglas comparable a una tradición oriental"[239]. En las manos de estos discípulos que aún siguen en activo y en las de aquellos que vendrán después queda, pues, la transmisión y la evolución de este sistema de reglas, de este Gran Proyecto del siglo XX que fue el Mimo Corporal y que Decroux, decía él, no llegó a completar en vida.

(238) Fundado en 1969, el grupo Studio 2 tenía su sede en el Odin Teatret, en Holstebro (Dinamarca). De la colaboración conjunta de Yves Lebreton y el departamento de filmación del Odin Teatret surgió el trabajo videográfico *Corporal mime* (ver "material audiovisual" al final del capítulo).

(239) BARBA, Eugenio y SAVERESE, Nicola, *A dictionary of Theatre Anthropology. The secret art of the performer.* Traducción de Richard Fowler, Routledge, London, 1991, p. 8.

Bibliografía

- BARBA, Eugenio y SAVERESE, Nicola, *A dictionary of Theatre Anthropology. The secret art of the performer*, traducción de Richard Fowler, Routledge, London, 1991.
- DE MARINIS, Marco, *Mimo e teatro nel Novecento*, La casa Usher, Firenze, 1993.
- DE MARINIS, Marco, "La verdadera importancia de Decroux en el teatro contemporáneo". En: DE MARINIS, Marco, *En busca del actor y del espectador*, traducción de Galerna, Buenos Aires, 2005, pp. 179-186.
- DE MARINIS, Marco, "El mimo", traducción de Ana Isabel Fernández, *Revista ADE-Teatro* n°92, Septiembre-Octubre 2002, pp. 239-248.
- DECROUX, Étienne, *Palabras sobre el mimo*, traducción de César Jaime Rodríguez, Ediciones El Milagro, México DF, 2000.
- DOBBELS, Daniel, *Le silence des mimes blancs*, La maison d´a acôté, Magnac-sur-Touvre, 2006.
- LABAN, Rudolf, *El dominio del movimiento*, traducción de Jorge Bonso, Editorial Fundamentos, Madrid, 1987.
- LECOQ, Jacques, *Theatre of movement and gesture*, edición de David Bradby, Routledge, London/New York, 2006.
- LEVER, Maurice, "Historia de la mima", traducción de Oscar Jiménez, *Revista Máscara*. Escenología n° 13-14, abril-julio 1993, pp. 8-33.
- LEABHART, Thomas, *Modern and post-modern mime*, Palgrave Macmillan, New York, 1998.
- LEABHART, Thomas, *Étienne Decroux*, Routledge, London/ New York, 2007.
- PAVICE, Patrice, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética,*

semiología, traducción de Jaume Melendres, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1998.

- PEZIN, Patrick, *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études et têmoignages,* L'Entretemps éditions, Saint-Jean-de-Védas, 2003.

- SALVAT, Ricard, "El mimo", *Revista Máscara.* Escenología nº 13-14, abril-julio 1993, nº 13-14, pp. 102-104.

- SKLAR, Dreide, "Étienne Decroux´s Promethean mime". en: ZARRILLI, Phillip B., *Acting (re)considered. A theorical and practical guide,* Routledge, London/New York, 2002, pp. 129-139.

Material audiovisual

- WETHAL, Torgeir, *Corporal mime*, Odin Teatret Film, 1971.

Referencias en internet

- www.yves-lebreton.com
  Página oficial de Yves Lebreton, alumno de Decroux entre 1964 y 1968. En italiano y en inglés.

- www.theatredumouvement.com
  Página de la compañía francesa *Théâtre du Mouvement* fundada en 1975 por Claire Heggen e Yves Marc, antiguos alumnos de Decroux. En francés.

- http://pages.pomona.edu/~tgl04747/
  Página de Thomas Leabhart, alumno de Decroux entre 1968 y 1972. En inglés.

- www.angefou.co.uk
  Página de la compañía *Theatre de l´Ange fou* fundada en 1984 por Corinne Soum y Steve Wasson, alumnos de Decroux entre 1978 y 1984. Ambos también dirigen una escuela de Mimo Corporal en Londres. En inglés.

- www.mime-corporel.net
  Página dedicada al Mimo Corporal de Étienne Decroux que incluye información sobre escuelas, compañías y eventos, y también artículos. En inglés, castellano y francés.

CAPÍTULO VII

JACQUES LECOQ Y SU ESCUELA

El teatro es verbo hecho carne

Ariane Mnouchkine

Biografía artística

JACQUES LECOQ, UNA VIDA DEDICADA A LA PEDAGOGÍA

Al teatro a través del deporte

Nacido en 1921 en París, Jacques Lecoq hizo del deporte su primera gran pasión. Desde un principio, sin embargo, su interés por el deporte más que por el espíritu de competición o por el desarrollo de un cuerpo atlético, residió en el halo poético que percibía en él. Así lo recuerda el propio Lecoq:

> Me gustaba correr, pero sobre todo era sensible a la poesía del deporte, cuando el sol alarga o acorta la sombra de los corredores sobre la pista, cuando se establece un ritmo de carrera. He vivido intensamente esta poética del deporte.[240]

Practicante de varios deportes durante su periodo escolar, a los 17 años pasó a entrenarse en un club de gimnasia y, más adelante, en 1941, se incorporó como alumno en la escuela de educación física de Bagatelle. Allí conoció a Jean-Marie Conty, un talentoso profesor de educación física, amigo de Antonin Artaud y de Jean Louis Barrault, que estaba interesado en conectar deporte y teatro. De su mano, Lecoq se acercó al teatro hasta acabar imbuido por él.

Posteriormente, poco antes de que finalizase la ocupación alemana de Francia, Lecoq se integró en la Association Travail et Culture (TEC, Asociación de Trabajo y Cultura). Se trataba de una influyente organización que, durante la II Guerra Mundial, abanderó el movimiento cultural de la resistencia francesa frente a los alemanes. Fue en esta asociación donde Lecoq recibió sus primeras lecciones de teatro a cargo de Claude Martin, antiguo alumno de Charles Dullin, y de Jean Séry, antiguo bailarín de la Ópera.

Tras la liberación de Francia, en un nuevo clima político, social y cultural, Lecoq formó parte de varios grupos amateurs con los que realizó espectáculos multitudinarios de carácter popular en los que se cantaba, se bailaba y se mimaba. Precisamente en una

(240) Lecoq, Jacques, *El cuerpo poético.* Traducción de Joaquín Hinojosa y María del Mar Navarro, Alba Editorial, Barcelona, 2003, p. 19.

de estas representaciones que tuvo lugar en Grenoble, **Jean Dasté** invitó a Lecoq a integrarse en su compañía, Les Comediens de Grenoble. Aquel fue su debut como actor profesional.

A través de Jean Dasté, antiguo miembro de Les Copiaus, Lecoq se impregnó del espíritu del teatro popular de Copeau basado en la sencillez y en la expresión del cuerpo y conoció asimismo un elemento (cuyo origen igualmente se remontaba a Copeau) que resultó fundamental en su pedagogía: la máscara noble, aquella que después se conocería como máscara neutra.[241]

Jean Dasté (1904-1994): Actor y director de teatro francés. Suegro y alumno de Jacques Copeau en la escuela del Vieux Colombier y miembro de la compañía de Les Copiaus. Dasté promulgó el espíritu del teatro popular de Copeau en sucesivas compañías como La Compagnie des Quinze (1931), La Compagnie des Quatre-Saisons (1937), l'Atelier d'André Barsacq (1940-1944) o Les Comediens de Grenoble (1945). En 1947 fundó un centro dramático conocido en la actualidad como Comédie de Saint-Étienne orientado igualmente hacia un teatro popular y descentralizado. Participó asimismo en numerosas películas a las órdenes de directores como Jean Renoir o François Truffaut.

Tras dos años en la compañía de Dasté, donde además de actor fue el responsable del entrenamiento de sus compañeros, Lecoq comenzó su carrera como pedagogo de arte dramático. Primero en París, en la escuela Éducation Par le Jeu Dramatique [EPJD-Educación por el juego dramático], una institución impulsada, entre otros, por Jean Louis Barrault y Jean-Marie Conty que promovía métodos no convencionales de educación. Y posteriormente en Alemania donde trabajó como animador dramático en el marco de unos encuentros franco-alemanes de la juventud. Paulatinamente Lecoq fue ganando reputación como pedagogo teatral.

En Italia

En 1948, Lecoq fue invitado a la Universidad de Padua (Italia) para impartir clases de movimiento y dirigir varias obras. Allí conoció los entresijos de la *commedia dell'arte* a través de una de sus figuras fundacionales: **Ruzzante**. Descubrió así los comienzos de un teatro que, hundiendo su raíz en la vida de los campesinos,

Ruzzante (1496?-1542): Dramaturgo y actor italiano llamado Angelo Beolco que debe su apodo a uno de los personajes que él mismo interpretaba, Ruzzante, un campesino pobre y cínico que se enfrenta a las miserias de la guerra. Considerado uno de los precursores de la *commedia dell'arte*, a través de sus obras de carácter cómico dejó retratado el estrato social más bajo de la época, el campesinado, que, en época del Renacimiento vivía condenado a la miseria. Entre sus obras destacan, *Parlamento de Ruzzante que viene de la guerra* (1528?), *Bilora* (1530?) y *La moschetta* (1528).

(241) Ver capítulo V, pp. 224-226.

mostraba la lucha por la supervivencia como primera condición humana. A partir de entonces la codificación de los movimientos de los personajes y el trabajo de máscaras de la *commedia dell'arte* pasaron a formar parte de su repertorio pedagógico. Estas y otras máscaras eran elaboradas por Amleto Sartori, un escultor que desde su estancia en Italia colaboró estrechamente con Lecoq hasta convertirse en uno de los artesanos de máscaras referenciales en el mundo del teatro.

Giorgio Strehler (1921-1997): Actor y director italiano fundador en 1947, junto a Paolo Grassi, del Piccolo Teatro de Milán, el primer teatro estable italiano subvencionado. Influido por el teatro de Brecht y continuador del espíritu de la *commedia dell'arte*, Strehler reinterpretó a grandes autores clásicos como Shakespeare, Goldoni o el mismo Brecht.

Tras pasar tres años en Padua, **Giorgio Strehler** y Paolo Grassi le propusieron la creación de una escuela ligada al Piccolo Teatro de Milán. Sus clases en la escuela se basaban en la expresión corporal, en el trabajo de máscaras y en la improvisación. Una labor que compaginaba con la colaboración en numerosas producciones de la compañía estable del Piccolo Teatro. Uno de los primeros espectáculos fue *Electra* de Sófocles donde se le asignó la dirección de los movimientos del coro. Lecoq descubrió entonces otra área de estudio que también integró en su repertorio: la tragedia griega y el coro. Esta búsqueda continuó en Siracusa (Sicilia) donde estudió y dirigió la dinámica del coro en diferentes proyectos teatrales.

Dario Fo (1926-): Actor, director y dramaturgo italiano, Premio Nobel de Literatura en 1997. Junto con su mujer, Franca Rame, también actriz, fundó colectivos como Nuova Escena (1968) o La Comune (1970) con los que evolucionó hacia un teatro popular de denuncia social y políticamente comprometido. Entre su multitud de obras dramáticas se encuentran *Misterio Buffo* (1969), *Muerte accidental de un anarquista* (1970) o *Aquí no paga nadie* (1974). También ha publicado un libro sobre el oficio del actor, *Manual mínimo del actor* (1987) y su autobiografía, *El país de los murciélagos* (2002).

Durante su estadía en Milán, en 1952, Lecoq pasó a formar parte de una compañía fundada por Franco Parenti, actor del Piccolo, en la que también se había integrado **Dario Fo**. En medio de un renovado clima social y político que dejaba abiertos nuevos horizontes tras la derrota del fascismo en la II Guerra Mundial, este grupo propuso una reformulación de la llamada revista italiana, un tipo de espectáculo de variedades de carácter político y satírico. Con ellos la revista italiana adquirió un modelo de compromiso acorde a los tiempos que corrían y también un nuevo vehículo de expresión basado en el lenguaje del cuerpo. Al respecto, la labor de Lecoq resultó clave.

Así lo recuerda Dario Fo:

> Yo tenía una experiencia con grandes comediantes, con una tradición de fuerza. Pero al llegar Lecoq, que dirigía la parte constructiva de nuestro trabajo, hubo un gran cambio de dirección. Fue una transformación decisiva en nuestra forma de hacer la puesta en escena y de actuar.[242]

Tras la disolución del grupo liderado por Parenti, Lecoq siguió trabajando como actor, coreógrafo y director en diferentes proyectos hasta mediados de los años cincuenta. La experiencia acumulada durante toda su permanencia en Italia le permitieron hacerse con un bagaje sólido para edificar su propia escuela a su vuelta a París:

> Transformé mis experiencias de actuación en ejercicios y refiné el enfoque que tenía del mimo, del espacio y del coro, análisis de movimiento, acrobacia teatral, burlesco, manipulación de objetos, punto fijo, identificación con la naturaleza, etc. Desarrollé una pedagogía de dos años.[243]

La Escuela Internacional de Jacques Lecoq

Lecoq volvió a París en 1956 y ese mismo año abrió una escuela de teatro, su hábitat principal de trabajo hasta su muerte. En los primeros años, no obstante, el maestro francés alternó esta labor pedagógica con proyectos creativos. Colaboró en varios espectáculos para teatro, entre ellos algunos del Teatro Nacional Popular que dirigía **Jean Vilar**, y también para la televisión. La escuela, por su parte, creció rápidamente y Lecoq se vio obligado a decidir entre la creación o la pedagogía. Finalmente optó por consagrar todos sus esfuerzos a la escuela:

Jean Vilar (1912- 1971): Actor y director de teatro y una de las personalidades más influyentes del teatro francés del siglo XX. Discípulo de Charles Dullin, Vilar propuso un teatro despojado de abalorios artificiales que tenía en el cuerpo y en el alma del actor su medio principal de expresión. Fue fundador y director del Festival de Avignon (1947-1971) y director del Teatro Nacional Popular de Francia (1951-1963).

> Es enseñando como puedo continuar mi indagación sobre el conocimiento del movimiento. Es enseñando cuando mejor comprendo cómo "eso se mueve". ¡Es enseñando como he descubierto que el cuerpo sabe

(242) Tomado de una entrevista realizada a Dario Fo: ROY, Jean-Noël y CARASSO, Jean-Gabriel, *Le deux voyages de Jacques Lecoq*, On line Productions CNDP, 2006.
(243) LECOQ, Jacques, *Theatre of movement and gesture*. Edición de David Bradby, Routledge, London/New York, 2006, p. 108. Fragmento traducido por Juana Lor.

cosas que la cabeza no sabe todavía! Esta búsqueda me apasiona [...][244].

Gran parte de la materia pedagógica de los comienzos de la Escuela se fundamentaba en el mimo. Como veremos, en su aplicación pedagógica Lecoq liberó al mimo de sus codificaciones previas y lo integró como una herramienta más del juego teatral diversificando sus formas en diferentes estilos de actuación. Reflejo de este concepto renovado del mimo fue el espectáculo titulado *Carnet de Voyage* [Cuaderno de viaje] con el subtítulo *Voyage autour du mime* [Viaje alrededor del mimo], interpretado por una compañía de actores que él mismo había formado en 1959 y que mostraba las diferentes direcciones que el mimo podía tomar dentro del arte escénico. Abierto a la danza y al teatro, el espectáculo incluía un coro con máscaras, una figuración mimada, una pantomima, un número cómico, un melodrama colectivo y un fragmento de *commedia dell'arte*.

Posteriormente se fueron añadiendo nuevas materias de estudio a la escuela. En 1962 se introdujo el clown. A través del clown, cuenta Lecoq, quedaba al descubierto un nuevo terreno dramático donde se exploraba lo ridículo y lo cómico y que, además, ofrecía al actor gran libertad para desarrollar el juego teatral. Durante ese mismo periodo también comenzó a trabajar con máscaras del carnaval de Basilea (Suiza), una investigación que finalmente desembocaría en una herramienta de trabajo que veremos más adelante: las máscaras larvarias. Igualmente, por esa misma época la Escuela empezó a incluir el estudio de textos dramáticos dentro del repertorio pedagógico.

Los acontecimientos de mayo del 68 respaldaron la vocación y la base de trabajo de la escuela, reconocida definitivamente como un espacio artístico abierto al aprendizaje y a la exploración de nuevas formas de expresión teatral. En los años sucesivos, la Escuela fue ampliando su repertorio pedagógico. Se incluyeron nuevos territorios dramáticos: el melodrama y los bufones, las historietas mimadas y los narradores-mimos. Paulatinamente, todos estos territorios fueron adquiriendo un nuevo cariz:

> La pantomima de las imágenes reemplazaba a la de las palabras. El melodrama luchaba contra su cliché grandilocuente y revelaba los grandes sentimientos ocultos. Los bufones se adueñaban de todas las paro-

(244) Lecoq, J., (2003), o.c., p. 26.

> dias al tiempo que hacían aparecer una nueva dimensión sagrada. Los narradores descubrían nuevos lenguajes de los gestos.[245]

Durante el decenio 1966-1976 la frenética actividad pedagógica se compaginó con una peregrinación constante. La Escuela debió reubicarse en numerosos lugares. Un tiempo que coincidió, asimismo, con la salida de varias generaciones de alumnos cuyos éxitos profesionales acabaron por consolidar el prestigio de la escuela. Durante esta época pasaron por las manos de Lecoq alumnos como Ariane Mnouchkine (Théatre du Soleil), Bernie Schürch y Andres Brossard (Mummenschanz) o Paddy Hayter (Footsbarn Theatre). Paulatinamente, a medida que la Escuela ganaba en reconocimiento, fue acogiendo alumnos de todas las nacionalidades. De esta manera, integrando el mestizaje cultural y étnico como una característica de identidad, la Escuela fue ganándose el perfil internacional por la que es reconocida actualmente.

En 1976, la escuela se instaló definitivamente en su sede actual: la antigua central del boxeo, en el nº 57 de la calle Faubourg Saint-Denis de París. En esta nueva ubicación la Escuela continuó creciendo hasta consolidarse como una de las escuelas de teatro de referencia a escala internacional.

El programa pedagógico de la Escuela

Lecoq murió en 1999. Desde entonces la Escuela sigue su curso bajo la dirección de su mujer, Fay Lecoq, y ofrece el programa pedagógico de la Escuela que instauró el maestro francés (ver figura). Se trata de un programa constituido por dos cursos lectivos que está destinado a la formación de actores, pero también de escenógrafos, directores y dramaturgos.

El primer año de la Escuela tiene un doble objetivo: por un lado, conocer la vía de la actuación a través de la improvisación y por otro lado, el desarrollo técnico dedicado al análisis de los movimientos. En este recorrido el alumno se acerca a la naturaleza (materias, colores, animales...) y a las artes (poesía, pintura, música...) mediante el acto de mimar, y comienza un aprendizaje gradual en la interpretación de personajes a través de diferentes máscaras (desde la máscara neutra a las máscaras expresivas).

(245) Lecoq, J., (2003), o.c., p. 29.

Laboratoire d'Etude du Mouvement, LEM: Departamento autónomo de escenografía experimental adscrito a la Escuela Internacional Jacques Lecoq fundado en 1977. Su área de investigación se fundamenta en el estudio de la dinámica del ritmo y del espacio, que después es puesto al servicio de la representación plástica.

En el segundo año, el trabajo se canaliza hacia la creación en los territorios dramáticos principales: el melodrama, la *commedia dell'arte*, los bufones, la tragedia y el clown.

Además de estos dos años lectivos, la Escuela ofrece un año de formación en el **LEM** [Laboratoire d'Etude du Mouvement - Laboratorio de estudio del movimiento][246]. Aún activo en la actualidad,[247] el LEM se fundó en 1977 como un departamento autónomo de escenografía experimental orientado a la investigación dinámica del ritmo y del espacio mediante la representación plástica. A través de este laboratorio Lecoq consolidaba una estructura para el estudio de una de sus grandes preocupaciones: la relación entre el cuerpo, el movimiento, los materiales y el espacio. En la práctica, el LEM está organizado como un curso opcional para los alumnos de la escuela, pero también está abierto a participantes externos entre los que pueden figurar además de actores y directores, arquitectos, escenógrafos, pintores y profesionales provenientes de otras artes.

Habiendo recorrido los pasajes más importantes de la vida de Lecoq, en las siguientes páginas desgranaremos los elementos pedagógicos más importantes de su escuela y del LEM.

(246) Además del programa propio de la Escuela y del LEM, la escuela ofrece una formación específica para dramaturgos a través del *L'atelier d'écriture avec les auteurs* [Taller de escritura con los autores] que está dirigido a antiguos alumnos de la escuela y a artistas sensibles a la pedagogía de Lecoq que justifiquen experiencia en escritura dramática.

(247) Tras la muerte de Jacques Lecoq, el LEM es dirigido hoy día por Krikor Belekian y Pascale Lecoq, ambos arquitectos y escenógrafos.

Figura-. Esquema pedagógico de la Escuela Internacional de Jacques Lecoq. © Jacques Lecoq.

La técnica

LA POESÍA DEL CUERPO

El juego, el pulso de la técnica

El juego es una de las ideas más importantes en el trabajo de Lecoq que, si bien no aparece de forma explícita, subyace abarcando toda su pedagogía.[248] El pedagogo francés hereda así el espíritu de Jacques Copeau y del Vieux Colombier, donde el juego era el vector que guiaba la formación y el proceso creativo de los actores (ver recuadro **Jacques Copeau**).

Jacques Copeau

El niño y el juego dramático

Observamos al niño en sus juegos. Antes de enseñarle, le pedimos pacientemente que él nos enseñe a nosotros de qué forma, por qué método invisible, por qué astucia nos será permitido guiarle hacia una expresión dramática inteligible sin hacerle perder nada de su espontaneidad natural, de su frescor primitivo. A través del juego, mediante el cual los niños imitan consciente o inconscientemente todas las actividades y todos los sentimientos humanos, el juego que es para ellos un camino natural hacia la expresión artística y para nosotros un repertorio viviente de las reacciones más auténticas; a través del juego nos gustaría construir no un sistema, sino una experiencia educadora. Quisiéramos desarrollar al niño, sin deformarle, a través de los medios que nos proporciona, hacia los cuales él mismo siente la mayor inclinación, mediante el juego, en el juego, a través de juegos insensiblemente disciplinados y exaltados. Y el primer intermediario, el más sutil mediador que se ofrece entre nosotros y el niño es la música. (...) En algún punto de encuentro entre la gimnasia y el juego natural se halla, tal vez, el secreto de donde surgirá nuestro método. En algún momento de la expresión rítmica nacerá, quizá de ella misma, fatalmente, la expresión hablada –el grito primero, la exclamación, luego la palabra–. En estadios superiores de ese juego improvisado aparecerá la improvisación dramática, el drama en su novedad, con toda su frescura. Y esos niños, cuyos maestros creemos ser, serán sin duda los nuestros, algún día.

Proyecto de una escuela técnica para la renovación del arte dramático francés, 1916

COPEAU, Jacques. *Hay que rehacerlo todo. Escritos sobre teatro*, edición y traducción de Blanca Baltés, Publicaciones de la ADE, Madrid, 2002, p 242.

(248) En francés *jouer* (jugar) significa al mismo tiempo actuar y jugar. Cuando situamos el juego como eje central de la pedagogía de Lecoq debemos, por tanto, entederlo en este doble sentido.

Por un lado, llevado a la dimensión teatral, el juego hace del oficio y del aprendizaje un placer, un divertimento. "Hay que divertirse y la escuela es una escuela feliz", dice Lecoq. Pero además, aplicado específicamente a la pedagogía dramática, el juego canaliza tres aspectos fundamentales en la formación del actor.

1-. Fomentar la creatividad a través de la improvisación

Uno de los objetivos principales que persigue Lecoq es hacer del actor un artista creativo cuya función no se limite a transmitir las ideas del director o del autor. Por eso, gran parte de la formación en la Escuela, fundamentalmente en el primer año, se canaliza a través de la improvisación. En esta primera etapa el actor descubre mediante el juego dramático los aspectos básicos de la pedagogía del maestro francés: el mimo como herramienta escénica, el uso de máscaras (máscara neutra y máscaras expresivas) y la construcción de los primeros personajes. De esta manera, el alumno se acerca a la escena desde la praxis, descartando el intelectualismo y fomentando su curiosidad y su creatividad:

> El objetivo de la Escuela es la realización de un nuevo teatro de creación, portador de lenguajes en los que esté presente el juego físico del actor. La creación se suscita permanentemente, sobre todo a través de la improvisación, primer trazo de toda escritura.[249]

2-. La distancia en la interpretación del personaje

Lecoq deshecha el puro psicologismo en la interpretación y sitúa al actor a cierta distancia del personaje. Es decir, el actor no llega a una fusión emocional con el personaje, actúa el personaje, lo *juega*. De ahí la importancia del mimo y del trabajo con la máscara, que ubican el punto de referencia del juego dramático fuera de la esfera personal del actor. "Los alumnos aprenden a interpretar otra cosa que no sea ellos mismos, al tiempo que se implican profundamente"[250], explica el maestro francés.

(249) LECOQ, J., (2003), o.c., p. 34.
(250) LECOQ, J., (2003), o.c., p. 94.

3-. La comunicación momento a momento con el espectador

Para Lecoq la idea del juego y de la improvisación está indisolublemente ligada a la comunicación con el público. Creer o identificarse no es suficiente, hay que actuar (jugar), ofrecer la interpretación al público. Esto es, la improvisación y el juego dramático, como procesos de creación, requieren que el actor implique al espectador. Dicho a la inversa: sólo cuando el actor organiza su expresión teniendo en cuenta al espectador puede considerar creativo su trabajo.[251]

Un mimo abierto al teatro

El mimo constituye la base técnica de la escuela.[252] Se trata de un mimo que, en su aplicación pedagógica, Lecoq ha reformulado de manera particular. A diferencia del esfuerzo centrípeto de Decroux, que hizo del mimo el marco exclusivo de su trabajo, la de Lecoq es una investigación centrífuga que integra el mimo en las diferentes etapas de la formación del actor. Esta idea aperturista del mimo presenta dos condiciones principales. Por un lado, el mimo queda liberado de toda codificación técnica y estética previa (como la de la pantomima o la del mimo de Decroux). Y por otro lado, se abre la posibilidad de introducir la palabra.

Profundicemos un poco más en el significado que confiere el pedagogo francés al acto de mimar. En su significado clásico, mimar implica la sustitución de un gesto por una palabra (tal y como ocurre en la pantomima), pero para el maestro francés mimar es, ante todo, un proceso por el cual el actor incorpora *la dinámica* de los elementos que le rodean. Así formulado, el acto de mimar se retrotrae al proceso de aprendizaje del niño a través de la imitación y establece la conexión entre teatro y juego que, como hemos visto, resulta fundamental para el maestro Lecoq:

(251) A este respecto Lecoq hace una distinción entre "expresión" e "improvisación". En la expresión la actuación se dirige más hacia uno mismo que hacia el público, mientras que la improvisación (como proceso creativo) implica decididamente al público. Lecoq discrimina igualmente entre "recreación" (*rejeu*, también "rejuego") y "*actuación*" (jeu, también "juego"). La "recreación" hace referencia a una expresión que plasma la vida tal cual es, pero que no tiene en cuenta al público, mientras que la "actuación" pone en relieve la comunicación recíproca del actor y su creación con el público. Siguiendo el hilo a esta disertación, podríamos decir que la pedagogía de Lecoq tiende a fomentar la improvisación frente a la expresión, y la actuación frente a la recreación.

(252) El término "mimo" ha figurado en la denominación de la Escuela la mayor parte de su historia. En sus inicios la Escuela de Lecoq se llamó "École de Mime - Formation du Comédien" (Escuela de Mimo - Formación del actor), después "École de Mime et Théâtre" (Escuela de Mimo y de Teatro), para transformarse en "École Jacques Lecoq: Mime, Movement, Théâtre". En 1988, la Escuela adquirió su nombre actual: "École International de Théâtre Jacques Lecoq" (Escuela Internacional de Teatro Jacques Lecoq).

El acto de mimar es un acto esencial, un acto de la infancia: el niño mima el mundo para reconocerlo y prepararse para vivirlo. El teatro es un juego que mantiene vivo este concepto.[253]

En esta visión que Lecoq aplica al acto de mimar, el maestro francés acuña un término que le sirve de guía: la **mimodinámica**. La mimodinámica describe el proceso por el cual el actor incorpora la dinámica de un elemento: su espacio, su ritmo y las fuerzas que lo componen. A lo largo de la permanencia en la Escuela los alumnos aprenden progresivamente a mimar la dinámica de los elementos de la naturaleza (agua, fuego, tierra y aire), de materias (la madera, el papel, el cartón, el metal, los líquidos...) así como animales, colores, luces, sonidos, fragmentos de música o palabras. Lecoq nos ofrece un ejemplo de esta forma de mimar con el mar:

Mimodinámica: Término acuñado por Jacques Lecoq que define el acto de mimar la dinámica de los elementos, bien sean materiales animales, colores, luces, sonidos, fragmentos de música o palabras. El proceso mimodinámico implica incorporar en movimiento el ritmo, el espacio y las fuerzas que componen dichos elementos.

Si mimo el mar, no se trata de dibujar olas en el espacio con las manos para dar a entender que se trata del mar, sino de agarrar los diversos movimientos en mi propio cuerpo: sentir los ritmos más secretos para que el mar se vuelva vivo en mí y, poco a poco, convertirme en mar. Después, descubro que esos ritmos emocionales me pertenecen; sensaciones, sentimientos e ideas aparecen. Lo actúo otra vez, en un segundo nivel, y expreso las fuerzas que hay en él dando a mis movimientos una forma más precisa: escojo y transfiero mis impresiones físicas. Creo otro mar - el mar actuado con estos "extra" que me pertenecen y que definen mi estilo.[254]

Como se observa en el ejemplo, lo que se mima no es la forma, aquello que es visible a primera vista, sino la dinámica, los ritmos y las fuerzas internas que subyacen. Son dinámicas que si el actor las incorpora y las hace suyas, después podrá transferirlas al movimiento escénico para dar un sentido a su juego teatral:

Estos diversos procesos mimodinámicos son esenciales para el enriquecimiento del juego del actor. Cuando un actor levanta un brazo, el público debe recibir un ritmo, un sonido, una luz.[255]

(253) Lecoq, J., (2003), o.c., p. 42.
(254) Lecoq, J., (2006), o.c., p. 69. Fragmento traducido por Juana Lor.
(255) Lecoq, J., (2003), o.c., p. 83.

La máscara neutra

Uno de los elementos más representativos de la Escuela es la máscara neutra. En ella reside gran parte de la técnica y de la filosofía del maestro francés. La máscara neutra es una máscara concebida exclusivamente para fines pedagógicos, de rostro entero y que no muestra una expresión concreta: no gesticula, ni hace muecas, ni frunce el ceño, ni sonríe... Dice Lecoq que es una máscara "en calma", "en estado de equilibrio". Está hecha en cuero,[256] tiene una estructura simétrica y, aunque no está diseñada para hablar, los labios aparecen ligeramente separados (ver figura).

La máscara neutra (lo veíamos al hablar de la máscara noble de Copeau, aquella que dio lugar a su origen)[257] conduce dos aspectos claves en la formación del actor: por un lado, sitúa al alumno en un estado de neutralidad y, por otro lado, al anularse el gesto facial, obliga a canalizar la expresión a través del movimiento del cuerpo.

El estado de neutralidad que ofrece la máscara neutra coloca al actor en una disposición de apertura, de curiosidad, de disponibilidad para el juego; se busca liberar la presencia del actor de conflictos interiores, de pasado, de un contexto y de los hábitos y manierismos personales. Es decir, es una estrategia para alejar al actor de su comportamiento cotidiano ligado a su vida personal y acercarlo a una presencia escénica, extra-cotidiana.[258] Como dice Lecoq, la máscara neutra hace del cuerpo "una página en blanco en la que podrá imprimirse el drama"[259]. Comprender e incorporar este estado de neutralidad permite abordar el conocimiento del mundo de una manera más profunda y esencial, "con la frescura de la primera vez", y sienta las bases para una actuación (un juego) liberada en lo posible de prejuicios personales y artísticos.

El hecho de canalizar la expresión a través del movimiento evidencia una de las características definitorias de la pedagogía de Lecoq. El alumno adquiere el conocimiento prioritariamente mediante el gesto, el movimiento y el tacto, y no a través del intelecto. Después, en escena, esto se verá reflejado en un lenguaje escénico donde prima el juego físico del actor sobre el discurso racional o la actuación puramente emocional. Pero además, a través de la máscara neutra el alumno aprende dos características básicas del movimiento escénico: la simplicidad y la economía de movimientos.

(256) Las máscaras utilizadas por Lecoq que fueron realizadas por Amleto Sartori eran de cuero. Otros pedagogos utilizan máscaras neutras realizadas con otros materiales como papel maché.
(257) Ver: capítulo V, pp. 224-226.
(258) El término "presencia extra-cotidiana" pertenece a la Antropología Teatral de Eugenio Barba. Ver: capítulo X, p. 430.
(259) LECOQ, J., (2003), o.c., p. 62.

El trabajo con la máscara neutra se ubica en los inicios del primer año de la escuela, después de las primeras *actuaciones psicológicas silenciosas.*[260] He aquí los temas pedagógicos principales que Lecoq aborda con la máscara neutra:

- *El despertar.* Los alumnos yacen en el suelo y se les pide que "se despierten por primera vez" y que, sencillamente, descubran el mundo. El alumno reconoce por primera vez el estado de neutralidad y aprende una actuación básica donde no se provocan movimientos gratuitos ni se impostan ritmos ni actitudes.

- *El viaje elemental.* Es el tema principal que guía el trabajo con máscara neutra. El alumno realiza un viaje a través de la naturaleza donde recorre diversos lugares como el mar, el bosque, la playa, la montaña, el río o el desierto. En un principio es un viaje de tránsito donde se anda, se corre, se salta, se trepa... Pero más adelante el ejercicio evoluciona hacia la identificación con los elementos de la naturaleza. Cuando se atraviesa el río, uno *se convierte* en el río, incorpora sus ritmos y sus fuerzas, los momentos de calma, de bravura, los rápidos, los lentos... De esta forma el viaje es a la vez un viaje simbólico que plasma aspectos de la condición humana. Lecoq continúa con el ejemplo:

> La travesía del río es comparable al paso de la adolescencia a la edad adulta, con todos los movimientos que se reflejan en los sentimientos: las corrientes, los remolinos, los saltos, las caídas, los cursos subterráneos, los resurgimientos, que se suceden de una orilla a otra.[261]

A través de este viaje elemental, el alumno se acerca al mundo natural y lo reconoce mediante el movimiento. Un mundo natural que, a la postre, será uno de los estímulos más importantes en la creación escénica de la Escuela.

- *Las identificaciones con la naturaleza.* Es la tercera fase del trabajo con la máscara neutra. Los alumnos *juegan* a identificarse con los principales elementos de la naturaleza: el agua,

(260) Las *actuaciones psicológicas silenciosas* son los primeros trabajos de improvisación de la Escuela. Son improvisaciones en las que la actuación se desarrolla en silencio a partir de un tema propuesto por Lecoq: "La habitación de la infancia", "La espera" o "La reunión psicológica" son algunos ejemplos. Estos ejercicios introducen dos leyes fundamentales en la pedagogía de Lecoq: el verbo nace del silencio y el movimiento de la inmovilidad. Ver: LECOQ, J., (2003), o.c., pp. 51-60.
(261) LECOQ, J., (2003), o.c., p. 62.

el fuego, el aire y la tierra. Nuevamente, no se trata de mimar la forma de estos elementos, sino su dinámica interna. Este proceso mimodinámico anticipa un largo trabajo posterior, ya sin máscara, donde los alumnos jugarán a identificarse con diferentes materias, colores, luces, animales o plantas.[262] Posteriormente estas dinámicas se pondrán al servicio de la construcción de personajes.

Las máscaras expresivas

Al trabajo con máscara neutra le sigue el estudio de una gran variedad de máscaras que el maestro francés denomina máscaras expresivas. Desde el punto de vista pedagógico, para Lecoq el aprendizaje con máscaras expresivas es indispensable ya que obliga al alumno a construir su presencia escénica a partir de una referencia externa que está alejada de su propia historia personal. Efectivamente, una máscara expresiva ofrece las líneas básicas del personaje que esconde y transmite al cuerpo sus actitudes esenciales. De esta manera el alumno se ejercita en un juego dramático que, además de estar alejado de su propia individualidad, pone en acción a todo el cuerpo, obligándole a simplificar y a depurar sus medios expresivos.

En la Escuela de Lecoq son tres los tipos de máscaras expresivas que se incluyen en el programa pedagógico:

- *Máscaras larvarias*

A estas máscaras se les denomina larvarias porque no tienen la forma definitiva de un personaje. Son máscaras blancas que tienen alguna zona del rostro amplificada o deformada de manera particular: los ojos, la nariz, la barbilla, la frente... Lo que ponen en relieve son los rasgos primigenios de futuros personajes, bien sean humanos o fantásticos (ver figura). El desarrollo práctico se orienta a explorar el comportamiento de estas máscaras en una vertiente más realista, colocándolas en situaciones cotidianas, o bien en una vertiente ligada a lo fantástico, como si fueran personajes de otro mundo.

(262) El trabajo de identificaciones se realiza después del trabajo con máscara neutra y es previo al trabajo con máscaras expresivas. Más adelante el mismo proceso mimodinámico se utiliza en el acercamiento a otras artes como la poesía, la pintura o la música.

- *Máscaras de carácter*

Son máscaras que representan personajes concretos. Los alumnos entran en la máscara y tratan de acercarse al personaje que se esconde tras ella, extrayendo sus actitudes y el complejo de sentimientos que lo conforman. Este acercamiento al personaje de la máscara, dice Lecoq, puede abordarse de dos maneras: indagando en su psicología o guiándose por la forma que sugiere. Él mismo nos ofrece un ejemplo con una máscara de carácter llamada "jesuita" (ver figura):

> La máscara llamada "jesuita" (...) puede ser actuada, por un lado, sintiéndose "jesuita", buscando la psicología del personaje, lo que lleva un determinado comportamiento, a movimientos corporales específicos de los que surge una determinada *forma*. Por otro lado, podemos dejarnos guiar por la forma que nos sugiere la estructura de la máscara. Ésta viene a ser entonces como un vehículo, transportando todo el cuerpo por el espacio, con movimientos concretos que hacen aparecer el personaje. Nuestro "jesuita" no ataca nunca de frente, sigue de entrada las líneas oblicuas y las curvas propuestas por la máscara para dar paso, a continuación, a los sentimientos y las emociones que se acompañan esos movimientos.[263]

En toda máscara de carácter existe una contra-máscara. Actuar la **contra-máscara** implica desarrollar el personaje desde los rasgos opuestos a los que sugiere la máscara. Por ejemplo, si la máscara dibuja un personaje cretino e imbécil, la contra-máscara haría surgir detrás de la propia máscara un personaje antagónico caracterizado por la seguridad en sí mismo, la inteligencia y la sabiduría. Este contraste confiere una mayor riqueza y profundidad al personaje. De hecho, dice Lecoq, muchas máscaras obligan a trabajar en esta doble dirección: a favor de ella y a través de la contra-máscara.

Contra-máscara: Término empleado por Jacques Lecoq que denomina al personaje que muestra las características físicas y de comportamiento opuestas a las que dibuja la máscara. A través de la contra-máscara, una máscara puede ser actuada poniendo en relieve el personaje contrario al que muestra la propia máscara, lo que ayuda a generar un contraste teatralmente eficaz.

(263) LECOQ, J., (2003), o.c., p. 90.

- *Máscaras utilitarias*

No son máscaras específicamente teatrales. Son máscaras que se utilizan en la vida real como, por ejemplo, máscaras de hockey sobre hielo, de soldador, de esquiador... Se busca extraer los rasgos humanos de estas máscaras para poder transferirlas al juego teatral.



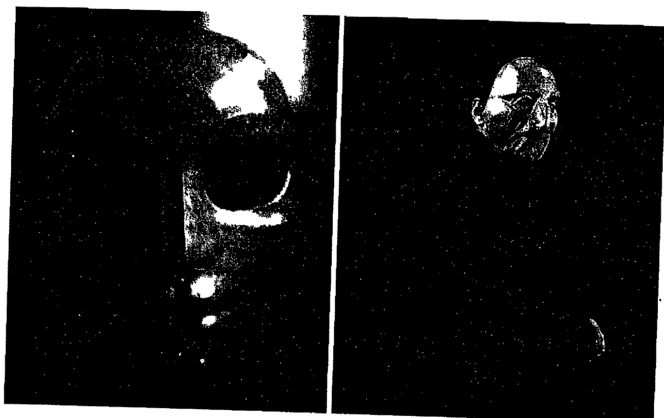


Figura-. Diferentes máscaras de la Escuela Internacional de Jacques Lecoq. Arriba, las máscaras larvarias. A la izquierda, la máscara neutra. Y a la derecha, la máscara de carácter ("El jesuita").

Aprender a interpretar personajes

El desarrollo del primer año en la Escuela se orienta hacia un objetivo principal: la interpretación de personajes. Es una labor que sigue la lógica de la metodología empleada hasta ese momento: los personajes se actúan, se juegan, se construyen para ser ofrecidos al espectador. Ante todo, Lecoq advierte del peligro de caer en lo personal, en una identificación puramente emocional que impida el juego teatral: "Si el personaje y la persona se funden en uno, la actuación se anula"[264].

El proceso pedagógico para la interpretación de personajes que el maestro francés describe en su libro *El cuerpo poético* es el siguiente:

1-. *Establecer las líneas de fuerza del personaje*

En un principio, los personajes se inspiran libremente en personas de la vida cotidiana y después se elaboran desde una perspectiva estrictamente teatral. Son personajes "*sacados* de la vida y no personajes de la vida", matiza Lecoq. En primer lugar, se trata de definir los ejes del carácter del personaje, lo que Lecoq denomina *las líneas de fuerza*. Las líneas de fuerza básicas vienen dadas por tres adjetivos (por ejemplo, el personaje puede ser "orgulloso, generoso y colérico"). Esta tríada de adjetivos constituye la estructura base, simplificada pero sólida, sobre la que el alumno construirá el personaje. A medida que el trabajo avanza se van incorporando nuevos matices que lo enriquecen y le dotan de la complejidad necesaria (el personaje puede ser "orgulloso pero noble", "colérico pero amable"...) hasta que, finalmente, se llega a su construcción íntegra.

2-. *Poner en situación al personaje*

En un segundo paso, para ayudar a que los rasgos del carácter se revelen, los personajes son puestos en situaciones diferentes. Se colocan en determinados lugares y ambientes y se les introduce, paulatinamente, en situaciones excepcionales o accidentales que lo desborden. "La avería en el

(264) Lecoq, J., (2003), o.c., p. 90.

ascensor", "El descarrilamiento del tren" o "La reunión de vecinos" son ejemplos de este tipo de situaciones dramáticas. Situados en estas condiciones dramáticas de juego, de forma improvisada e imprevisible, los personajes revelan aspectos de su comportamiento hasta entonces insospechados.

3-. Evitar la fusión actor-personaje, fomentar el juego

Después de la construcción del primer personaje, para evitar una identificación excesiva entre alumno y personaje, se procede a la construcción de un segundo personaje de características lo más alejadas posibles de las del primero. Se evita así que el alumno caiga en automatismos y en inercias creativas. Este proceso se continúa hasta que, llegado el momento, se realizan improvisaciones donde los alumnos se ven obligados a interpretar a varios personajes en una misma situación. Una improvisación de este tipo es "La escena del biombo":
Sobre la escena se pone un biombo de dos hojas. Aprovechando la parte oculta que le ofrece el biombo, un mismo actor hace aparecer diferentes personajes. Se trata de construir un juego teatral donde los diferentes personajes se esperan, se buscan, se persiguen... Ello obliga al actor a saltar rápidamente de un personaje a otro poniendo en juego el cambio de vestuario, de voz o de la expresión del cuerpo.

La técnica de los movimientos

Junto a la improvisación y a la creación personal, el estudio de la técnica de los movimientos constituye el otro eje del primer curso. Si bien aquí los exponemos de manera aislada, en la práctica pedagógica de la Escuela ambos ejes se entrelazan y se complementan. La técnica de los movimientos tiene tres aspectos distintos: la preparación corporal y vocal, la acrobacia dramática y el análisis de los movimientos.

- *La preparación corporal y vocal*

La preparación corporal se asienta sobre una premisa clara: "En teatro, ejecutar un movimiento nunca es un acto mecánico, debe ser un gesto *justificado*"[265]. En la práctica, la preparación corporal se basa en lo que Lecoq denomina *gimnasia dramática*. La *gimnasia dramática* toma ejercicios gimnásticos elementales como balanceo de brazos, flexiones hacia delante, o flexiones laterales del tronco, balanceos de piernas... y les da un sentido dramático.
Para ejemplificarlo, tomamos un fragmento de un ejercicio del maestro francés:[266]
Estando de pie, con los brazos levantados, se realiza una caída del tronco que provoca una flexión del cuerpo. El tronco rebota y se vuelve a la posición inicial. En un principio, este movimiento se realiza de forma puramente mecánica y paulatinamente se va ampliando su volumen. En una fase posterior, se escogen dos momentos del movimiento y se explora el sentido dramático que esconden. Por un lado se explora el momento inicial, cuando el cuerpo se encuentra completamente extendido, en el instante antes de que el tronco realice su caída. Es un momento que porta una dinámica de riesgo y que "conlleva un sentimiento de angustia que se evidencia claramente". El segundo fragmento que se indaga es el momento final, cuando el tronco y los brazos vuelven a la posición extendida final y el movimiento muere en la inmovilidad. Se trata de un instante que se asocia a la calma, a la serenidad.
Esta manera de abordar la expresión del actor, partiendo del movimiento para llegar a una dimensión dramática y emocional, es prototípica de la teoría y práctica del maestro francés.

- *La acrobacia dramática*

El aprendizaje de movimientos acrobáticos (equilibrios, volteretas, saltos...), malabares (con pelotas, platos, vasos...) y lucha es un área específica de la Escuela. El estudio de estas disciplinas permite ampliar los recursos expresivos del juego dramático y dotar al actor de mayor libertad de actuación. Para ello el aprendizaje se orienta desde una perspectiva teatral, tratando de dar una justificación y un sentido dramático a cada movimiento. Así, por ejemplo, la acrobacia puede integrarse en escenas de *commedia dell'arte* o de bufones, los malabares se desarrollan a través de juegos dramatizados y el conocimiento de la

(265) LECOQ, J., (2003), o.c., pp. 103-104.
(266) LECOQ, J., (2003), o.c., pp. 105-106.

lucha permite la recreación ilusionista de peleas.

- *El análisis de los movimientos*

El análisis de los movimientos constituye la base del trabajo corporal de la escuela. Este análisis implica descomponer un movimiento en sus constituyentes, para después recomponerlo y depurarlo hasta reducirlo a lo esencial.[267] El alumno aprende así una de las reglas básicas del comportamiento escénico: la economía de las acciones. Esto es, toda acción escénica debe diseñarse desechando movimientos puramente formales que no sirvan a su contenido y procurando que todos sus componentes se orienten a un objetivo concreto, de manera que su dibujo y su sentido llegue de forma clara y precisa al espectador. Los movimientos sujetos a este tipo de análisis son aquellos extraídos de los movimientos naturales de la vida (la ondulación, la ondulación inversa y la eclosión)[268] o de la actividad humana, bien sea en oficios básicos (los gestos del barquero, del peleador, del excavador, del leñador...), en la práctica deportiva (tirar de, empujar, trepar, andar, correr, saltar, auparse a la barra fija, levantar pesas, lanzar el disco...) o en la manipulación de objetos (abrir una maleta, cerrar una puerta, tomar una taza de té...). Además de comprender de forma práctica las bases de la economía de las acciones, la aplicación pedagógica del aprendizaje y el análisis de estos movimientos lleva al alumno a asimilar otro de los principios básicos del maestro francés que ya hemos apuntado: el cuerpo y su dinámica permiten acoger emociones dentro de sí.

> Los sentimientos, los estados de ánimo, y las pasiones se expresan a través de gestos, actitudes y movimientos analógicos a los de las acciones físicas.[269]

De ahí que el desarrollo del análisis lleve a individualizar las unidades básicas de los movimientos, lo que Lecoq denomina "actitudes". La "actitud", según Lecoq, es un momento de inmovili-

(267) De Marinis, Marco, *Mimo e teatro nel Novecento*, La casa Usher, Firenze 1993, p. 263.
(268) Lecoq considera que la ondulación, la ondulación inversa y la eclosión son los movimientos naturales que se pueden reconocer en la vida natural: *La ondulación* hace referencia a un movimiento que tiene como punto de apoyo el suelo y que se transmite como una onda a todas las partes del cuerpo. *La ondulación inversa*, por su parte, es una ondulación en dirección opuesta que parte de la cabeza. Finalmente, *La eclosión* se refiere a un movimiento que parte con el cuerpo encogido ocupando el mínimo espacio posible, y que acaba con el cuerpo totalmente extendido, con los brazos y las piernas separadas.
(269) Lecoq, J., (2003), o.c., p. 111.

dad extraído de un movimiento llevado a su límite y que, transferida al juego escénico, puede adquirir diferentes justificaciones dramáticas. Por ejemplo, si tomamos el gesto del discóbolo y paramos el movimiento cuando el brazo está extendido en el momento antes de lanzar el disco, encontramos una actitud que puede esconder una dimensión trágica. O en el gesto del barquero, cuando se mima la acción de empujar el palo en el río en dirección oblicua, el movimiento puede revelar una actitud de consuelo como queriendo decir "No, no, quédate tranquilo"[270]. En cualquier caso, la justificación dramática que se le puede dar a un determinado movimiento no es unívoca, depende del ritmo, el volumen, el equilibrio, la intensidad o el tipo de respiración con la que este se ejecute. Es decir, un mismo movimiento puede adquirir sentidos dramáticos diferentes si se altera alguna de estas variables. Lecoq nos ofrece un ejemplo, El adiós, donde la utilización de la respiración implica diversas justificaciones:

> Estoy de pie, levanto un brazo a la vertical para decir adiós a alguien. Si este movimiento se realiza inspirando al levantar el brazo y luego espirando al bajarlo, nos encontramos con un sentimiento positivo de adiós. Si se hace lo contrario, levantar el brazo en la espiración y bajarlo en la inspiración, el estado dramático será entonces negativo: no quiero decir adiós pero estoy obligado a hacerlo.[271]

Los territorios dramáticos

El segundo año de la Escuela está dedicado a la creación mediante la exploración de los grandes territorios dramáticos: el melodrama, la *commedia dell'arte*, los bufones, la tragedia y el clown.[272] El trabajo sobre estos territorios tiene una nueva premisa: no se trata de reconstruir estos géneros desde el punto de vista histórico, sino de reinventarlos para buscar en ellos un estímulo que fomente una creación acorde a los nuevos tiempos.

- *El melodrama*

El melodrama pone en juego los grandes sentimientos huma-

(270) Roy, JN y Carasso, J.G., (2006), o.c.
(271) Lecoq, J., (2003), o.c., p. 118.
(272) Antes de la exploración de estos territorios dramáticos, a modo de transición con el trabajo del primer curso, se aborda "El lenguaje de los gestos" donde se aborda el lenguaje del cuerpo en diferentes direcciones como la pantomima, la historieta mimada o los narradores-mimos.

nos como los celos, el orgullo, el odio o el amor y se impregna de los conflictos profundos de la moral y de la justicia. Es un territorio que tiene en las miradas y en los silencios su principal vehículo de expresión. Para fomentar este tipo de creación melodramática se proponen temas que se exploran en improvisación como, por ejemplo, *El regreso del soldado* (retrato del regreso de un soldado de la guerra que descubre que su mujer ha rehecho su vida con otro hombre) o *La partida a América* (que pone en juego el gran tema del exilio mediante la emigración de un siciliano a América en busca de fortuna). La aportación de textos, como los de Antón Chéjov, enriquecen la compresión de la atmósfera creativa de este territorio.

- *La commedia dell'arte*

La *commedia dell'arte* que se enseña en la Escuela queda liberada de sus codificaciones tradicionales y tiende a plasmarse como una *comedia humana* que plasma su tema vector, el instinto de supervivencia, desde una perspectiva contemporánea.

> La *commedia dell'arte* está basada en las pasiones humanas cuando éstas son empujadas hasta sus límites. Revela lo absurdo de nuestro comportamiento. No es un tipo elegante de entretenimiento, sino uno que expresa la urgencia de la vida, más cerca de la supervivencia que del relativo lujo de la vida ordinaria. La *commedia dell'arte* se enraíza en la miseria de la condición humana, así como en la ingenuidad y la inteligencia, y enfatiza la jerarquía inherente en la sociedad, sin la revuelta del sirviente contra su jefe. De hecho, todo el mundo acepta los compromisos de la vida y hace lo que puede por sobrevivir, por comer, por amar y vivir.[273]

En esencia, es una comedia reinventada que, si bien se inspira en la tradición italiana, ofrece al alumno una gran libertad de imaginación. Desde el punto de vista pedagógico, el territorio de la *commedia dell'arte* permite al alumno conocer ciertos aspectos particulares:

- *Un juego dramático llevado al límite*. La *commedia dell'arte* muestra un juego amplificado de la vida. Las acciones y las pasiones son llevadas al límite. Para afrontar este juego dramático llevado al extremo, el actor-alumno debe desplegar todos sus recursos físicos hasta la acrobacia.

- *El desarrollo de un sentido táctico de actuación*. Es una comedia caracterizada por una viveza infantil, donde los personajes mutan su impresión dramática constantemente y de forma brusca. El actor-alumno aprende a adaptar sus recursos expresivos (su ritmo, su intensidad, la utilización del espacio...) de acuerdo con un juego dramático permanentemente mutable.

- *El uso no naturalista de la voz*. El uso de la media máscara (aquella que deja liberada la boca para poder articular sonidos y palabras) obliga al alumno a explorar un uso de la voz no naturalista en la construcción del personaje. Como dice el maestro francés: "Del mismo modo que con una máscara es imposible moverse igual que en la vida, tras una media-máscara tampoco se puede decir el texto sin que éste sea *esencializado*"[274].

- *La utilización imaginativa de los objetos*. La *commedia dell'arte* al poner en acción la imaginación como recurso principal, obliga a utilizar los objetos con fines evocativos, transcendiendo su significado cotidiano ("La porra de Arlequín puede servirle de cola", "La bolsa de Pantalón puede colocarse entre las piernas"...[275]).

- El estudio de textos clásicos. Para enriquecer el espíritu de la *commedia dell'arte* se utilizan textos de Molière, Ruzzante, Gozzi, Goldoni, Shakespeare o Goethe.

- *Los bufones*

Los bufones son unos personajes cuyo motor dramático se fundamenta en burlarse de las convicciones más arraigadas en la sociedad. Se mofan de las creencias religiosas, de los aparatos del poder o de la ciencia. Tienden a subvertir las situaciones, a retorcerlas, a imponer una lógica inversa; buscan lo insólito, la deformación de lo cotidianamente asumido. El terri-

(273) LECOQ, J., (2006), o.c., p. 101. Hay que recordar que la inspiración de la *commedia dell'arte* se remonta a su época más temprana, aquella de Ruzzante y no a aquella otra más tardía que abanderó Carlo Goldoni.

(274) LECOQ, J., (2003), o.c., p. 168.
(275) LECOQ, J., (2003), o.c., p. 171.

torio dramático de los bufones, por tanto, implica una creación forzosamente contemporánea donde los alumnos deben crear un juego radical sobre la base de un tema de actualidad.

La construcción de estos personajes conlleva la elaboración de un cuerpo marcadamente artificial que proviene del imaginario teatral. Pueden aparecer en vestuarios chillonamente coloristas, con enormes barrigas, gigantescos pechos y nalgas que balancean constantemente, o bien con bolas que agrandan las articulaciones y con protuberancias que desfiguran su silueta o bien mostrando un aspecto exageradamente filiforme.

- *La tragedia: el coro y el héroe*

Partiendo de una inspiración originada en la tragedia de la Antigua Grecia, en el territorio trágico el coro constituye el elemento sobre el que orbita todo el juego escénico:

> El coro es el elemento esencial, el único que permite establecer un verdadero espacio trágico. Un coro no es geométrico, sino orgánico. Como tal cuerpo colectivo, tiene un centro de gravedad, unas extremidades, una respiración. Es una especie de célula que puede adoptar diferentes formas según la situación en la que se encuentre.[276]

Como elemento orgánico, el coro puede ponerse en acción a través del mismo proceso mimodinámico con el que se modela la presencia de un personaje. El coro puede moverse como un azucarillo que se disuelve, como un papel que se arruga, un cartón que se dobla, una madera que se quiebra, un tejido que se desgarra... Llevado a la escena, la dinámica del coro y la utilización que éste hace del espacio y del tiempo prepara la aparición y balancea la presencia del otro gran protagonista de la tragedia: el héroe.

Otro de los aspectos pedagógicos que conlleva la tragedia es el trabajo con los textos. El acercamiento a los textos se realiza a través del mismo proceso mimodinámico, es decir, se llega a los textos por medio del cuerpo. El proceso es el siguiente:[277]

- *Primera fase*. Se elabora un conjunto de gestos que se inspiran en la dinámica interna del texto. En un primer momento, esta secuencia de gestos se realiza en silencio hasta que paulatinamente se van introduciendo las palabras del texto. Una vez seleccionados los gestos que mejor se adecuan a la expresión buscada, se pasa a decir el texto íntegro en inmovilidad, pero en una emisión que guarda la dinámica de los gestos que ahora se han eliminado.

- *Segunda fase*. Realizar la distribución de las voces del coro para poner en relieve el sentido del texto.

- *Tercera fase*. Puesta en escena del texto a través de un montaje que conjuga los momentos de inmovilidad, de desplazamiento y los gestos expresivos.[278]

(276) Lecoq, J., (2003), o.c., p. 192.
(277) Lecoq, J., (2003), o.c., p. 202-204.

Para que este proceso pueda darse se necesitan lo que Lecoq denomina "textos con cuerpo", es decir, textos que permitan traducir a una dinámica corporal aquello de lo que están hablando. Encontramos obras de este tipo en dramaturgos de la Antigua Grecia (Esquilo, Eurípides, Sófocles) y también en escritores más recientes como Antonin Artaud, Michel Azama o Steven Berkoff.

- *El clown*

La exploración del territorio dramático del clown constituye la última materia pedagógica de la Escuela.[279] Si seguimos el discurso de Lecoq, se puede decir que este personaje invierte la relación que el bufón mantiene con el público. Mientras el bufón se burla y se ríe del público, con el clown es el público el que se ríe del personaje. Efectivamente, el clown es, ante todo, un personaje que hace reír. Pero hace reír (he aquí la paradoja) sin pretenderlo conscientemente, sencillamente proyectando el lado irrisorio que habita en el propio actor.

> Todos somos clowns, todos nos creemos guapos, inteligentes y fuertes, aunque, en realidad, cada uno tenemos nuestras debilidades, nuestro lado ridículo, que, cuando se manifiestan, hacen reír.[280]

(278) La presentación de los textos trágicos se realiza a través de *auto-cursos*. Los *auto-cursos* son un área específica de la escuela donde los alumnos ponen en práctica la materia aprendida, a través de creaciones propias y sin ayuda de los profesores.
(279) Es interesante apuntar, trayendo las palabras de Lecoq, que el recorrido de la Escuela comience explorando un estado de neutralidad (la máscara neutra) y finalice profundizando en las potencialidades dramáticas personales del alumno mediante el clown.
(280) Lecoq, J., (2003), o.c., p. 212.

Por lo tanto, la búsqueda personalizada del propio clown se fundamenta en convertir una debilidad personal en una fuerza teatral. Esto deriva en un juego escénico que se ofrece al público a través de una relación directa, inmediata e hipersensible con los espectadores: "No se hace clown *ante* un público, se actúa *con* él"[281]. Al respecto, Lecoq advierte sobre desviaciones que han reducido el clown al uso de la nariz roja con fines de autocomplacencia o para conseguir una atracción gratuita. Muy al contrario, el clown necesita de una técnica y de un talento que debe trabajarse. Algo que también proclama, aunque desde una perspectiva diferente,[282] uno de los cómicos más relevantes de la actualidad (recuadro **Dario Fo**).

Dario Fo

Los clown

Ahora quisiera tocar un tema que he esbozado muchas veces sin profundizar nunca: los clown. El oficio de clown requiere un conjunto de bagajes y filones a menudo contradictorios; es un oficio afín al del juglar y del mimo grecoromano, donde concurren los mismos medios expresivos: voz, gestualidad acrobática, música, canto y, también, la prestidigitación, además de cierta experiencia y familiaridad con animales, incluso feroces. Casi todos los grandes clown son habilísimos malabaristas, tragafuegos, saben utilizar fuegos artificiales y tocar a la perfección uno o más instrumentos.
Me encontré con que tenía que utilizar varios efectos y juegos acrobáticos tipo resbalones, explosiones, evoluciones en el trapecio, andar en zancos con muelles, caídas en picado en un tonel. Los Colombaioni (Alberto, Charlie, Romano y la mujer acróbata de Alberto) los conocían y sabían hacerlos a la perfección, y nos enseñaron muchos otros que no estaban previstos en el libreto. He aprendido de ellos casi todo lo que sé sobre el clown, incluyendo tocar el trombón. (...) Precisamente por la complejidad y amplitud de técnicas que un clown debe adquirir, un actor que haya conseguido todo este bagaje técnico juega con mucha ventaja... No sólo en lo cómico, y veo a los "puretas" del teatro horrorizados, también en los papeles trágicos.
A menudo, vemos malas copias de clown encarnados por actores que creen resolverlo poniéndose simplemente una pelotilla roja en la nariz, un par de zapatos desmesurados y aullando con voz aguda. Es una ingenuidad de papanatas. El resultado es siempre molesto y aburrido. Hay que tener muy claro que uno sólo se convierte en clown tras mucho trabajo, constante, disciplinado y esforzado. Y –también– tras una práctica enorme que sólo dan los años. ¡Ser clown no se improvisa!

Manual mínimo del actor, 1987

Fo, Dario. *Manual mínimo del actor*, traducción de Carla Matteini, Hiru, Hondarribia, 1997, pp. 348-349.

(281) Lecoq, J., (2003), o.c., p. 215.
(282) La visión que Lecoq y Dario Fo tienen sobre el clown difieren considerablemente. Mientras el primero fomenta una *vía negativa* que desnuda y vuelve sensible al actor frente al público, el segundo, más cercano al clown circense, aspira a un clown que integra la habilidad de distintas disciplinas. Sin embargo, ambos entienden el clown como una disciplina artística que, para considerarse como tal, requiere del aprendizaje y del estudio de una rigurosa técnica.

En un desarrollo posterior (que permite prescindir de la nariz roja), a partir de la experiencia del clown, los alumnos elaboran espectáculos donde ponen en juego todo su imaginario teatral. Ello deriva en la exploración de variedades cómicas como lo *burlesco* (basado en el uso del gag), el *absurdo* (a través de la contraposición de dos lógicas diferentes) o lo *excéntrico* (mediante la aplicación de una lógica distinta de la habitual).

La actividad del LEM

Como decíamos al principio del capítulo, el LEM, como departamento de escenografía experimental, se fundamenta en el estudio de la dinámica de diversos elementos y aplica después este conocimiento al servicio de la escenografía.

El LEM, por tanto, tiene dos actividades principales que se complementan. Por un lado, un estudio mimodinámico del que se extraen dinámicas concretas de elementos sin movilidad aparente como colores (comenzando por los siete colores del arco iris), espacios (abiertos como una estación, una calle... y cerrados como una casa, una tienda...), pasiones y estados dramáticos aislados (los celos, el orgullo, el miedo, la cólera...). Y por otro lado, una actividad creativa que implica la construcción de estructuras escenográficas que capturan y expresan el ritmo y la dinámica de los elementos explorados.

Como conclusión lógica del trabajo realizado, el curso del LEM finaliza con la elaboración de proyectos escénicos personales. Para ello se parte de un tema (bien ligado a la vida, como un recuerdo, un paisaje... o en relación con una obra musical, plástica, poética o literaria) que deriva en la construcción de arquitecturas portátiles, muros animados, recorridos plásticos, máscaras, vestuarios, construcciones habitables... Se trata de estructuras escenográficas que, puestas en movimiento por el actuante, muestran una dinámica particular (estudiada) y ofrecen significados no concretos (abstractos). Estas escenografías dinámicas son llevadas a escena en un acto donde se integran con la acción, la palabra y la música.

A modo de conclusión. La influencia de la pedagogía de Lecoq

Con más de 50 años de trayectoria, la escuela de Lecoq ha sido una de las referencias más importantes y estables de la pedagogía

teatral de la segunda mitad del siglo XX. Un espacio que, fundamentado en la investigación de las bases corporales de la creación escénica, ha cultivado un tipo de teatro que tiene como vector dramático el juego físico del actor.

En todo este recorrido, la Escuela ha formado a más de cinco mil alumnos. Entre ellos la mayoría son actores, pero muchos han desarrollado sus carreras como directores, dramaturgos o escenógrafos. La preparación dramática y la filosofía de Lecoq, por tanto, la vemos sumergida no sólo en determinadas formas de actuación, sino también en un amplio espectro del saber teatral, que va desde la escritura a la escenografía.

Entre los dramaturgos que han pasado por su escuela, por ejemplo, encontramos a algunos de los contemporáneos más importantes como **Steven Berkoff**, Michel Azama o Yasmina Reza. Creadores tan dispares como Ariane Mnouchkine, Robert Lepage (a través de Marc Doré, alumno de Lecoq) o Phillipe Gaulier también se han educado sobre las bases pedagógicas de Lecoq. Pero, quizás, la influencia de Lecoq se revela de manera más integral en las diferentes compañías de teatro que han surgido impulsadas por su pedagogía. Entre las que han adquirido mayor notoriedad, se encuentran agrupaciones como Mummenschanz, Footsbarn Theatre o Théâtre de la Complicité.

Steven Berkoff (1937-): Actor, director y dramaturgo inglés. A mediados de los sesenta estudió con Lecoq y después creó su propia compañía, el London Theatre Group. Autor mordaz que vierte una crítica social a través de un lenguaje explícitamente violento y sexualizado. Entre sus obras dramáticas encontramos *East* (1977), *A la griega* (1980), *Decadencia* (1981) o *Shakespeare's Villains* (1998).

Fundada en 1972 por dos antiguos alumnos de la escuela de Lecoq, Bernie Schürch y Andres Brossard, a los que se unió Floriana Frassetto, la compañía suiza Mummenschanz ha desarrollado desde entonces una larga labor creativa que parece oscilar entre la manipulación de objetos y el trabajo imaginativo con máscaras. Aún activa en la actualidad, la compañía ha alternado la realización de espectáculos con apariciones televisivas. A lo largo de su traectoria, su creación siempre ha mantenido una misma estructura basada en sketches y escenas cortas sin palabras que, a través de un juego teatral que linda con lo abstracto y lo surrealista, aspira a una comunicación universal.[283]

Por su parte, la compañía Footsbarn Theatre, fue creada en 1971

(283) Para una descripción más profunda del trabajo de Mummenschanz ver: GARDUÑO, Flor y GUYETTE, Lyr, *Mummenschanz 1972-1997*, Tobler Verlag, Altstätten, 1997.

por Paddy Hayter, antiguo alumno de Lecoq. De origen inglés y después asentada en Francia, esta agrupación es una de las compañías itinerantes de referencia en la actualidad. Reconocida principalmente por las adaptaciones de textos clásicos como los de Molière o Shakespeare, propone un teatro popular de atmósfera festiva que integra la música, el circo y la utilización de máscaras.

Finalmente tenemos el caso de Théâtre de la Complicité. Fundada en 1983 por Simon McBurney, Marcello Magni –ambos ex-alumnos la escuela de Lecoq– y Annabel Arden, la compañía opera como un elenco internacional de actores, diseñadores, administradores y músicos. Su propuesta incide en la dimensión corporal y visual del espectáculo y se caracteriza por un trabajo colectivo que abarca desde creaciones propias hasta la adaptación y recreación de textos de dramaturgos clásicos (Brecht, por ejemplo) y contemporáneos.

Como se observa, Lecoq ha formado a varias generaciones de profesionales de las artes escénicas. Si bien todas ellas parecen responder a un mismo impulso por crear un teatro que prima el aspecto visual y las cualidades del movimiento escénico, sus creaciones se caracterizan por una gran diversidad. Precisamente, si recordamos las palabras de Lecoq, esta diversificación en las formas creativas de sus alumnos revela el fin primigenio y último de su escuela, esto es: "la realización de un nuevo teatro de creación".

Bibliografía

- COPEAU, Jacques, *Hay que rehacerlo todo. Escritos sobre teatro*, edición y traducción de Blanca Baltés, Publicaciones de la ADE, Madrid, 2002.

- DE MARINIS, Marco, "El mimo", traducción de Ana Isabel Fernández. En: *Revista ADE-Teatro* n°92, Septiembre-Octubre 2002, pp. 239-248.

- DE MARINIS, Marco, *Mimo e teatro nel Novecento*, La casa Usher, Firenze, 1993.

- FO, Dario, *Manual mínimo del actor*, traducción de Carla Matteini, Hiru, Hondarribia, 1997.

- LEABHART, Thomas, *Modern and post-modern mime*, Palgrave Macmillan, New York, 1998.

- LECOQ, Jacques, *El cuerpo poético*, traducción de Joaquín Hinojosa y María del Mar Navarro, Alba Editorial, Barcelona, 2003.

- LECOQ, Jacques, *Theatre of movement and gesture*, edición de David Bradby, Routledge, London/New York, 2006.

- MURRAY, Simon, *Jacques Lecoq*, Routledge, London, 2003.

Material audiovisual

- ROY, Jean-Noël y CARASSO, Jean-Gabriel, *Le deux voyages de Jacques Lecoq,* On line Productions CNDP, 2006.

Referencias en internet

- www.ecole-jacqueslecoq.com
  Página oficial de la escuela de Jacques Lecoq. En inglés y en francés.

- www.ecolephilippegaulier.com
  Página de la escuela de Phillipe Gaulier, actor, director y pedagogo formado en la escuela de Lecoq. En inglés y en francés.

- www.mummenschanz.com
  Página de la compañía suiza Mummenschanz. En inglés.

- http://footsbarn.com
  Página de la compañía itinerante inglesa Footsbarn Theatre. En inglés y en francés.

- www.complicite.org
  Página de la compañía inglesa Théâtre de la Complicité. En inglés.

CAPÍTULO VIII

OTRAS CONCEPCIONES SOBRE EL ARTE DEL ACTOR: ARTAUD, BRECHT Y BROOK

El teatro no debe precisar pensamientos, debe hacer pensar

Antonin Artaud

Pensar o escribir o producir una obra también significa:
transformar la sociedad, transformar el Estado,
someter las ideologías a un escrutinio severo

Bertolt Brecht

El teatro es el estómago donde el alimento se metamorfosea
en dos sustancias diferentes: el excremento y los sueños

Peter Brook

ANTONIN ARTAUD Y EL TEATRO DE LA CRUELDAD

Un breve apunte biográfico. Entre el arte y la locura

Antonin Artaud (actor, director de teatro, poeta, dramaturgo y teórico) es, sin duda, una de las figuras más complejas y determinantes del teatro del siglo XX. La polifacética escritora norteamericana Susan Sontag diría al respecto que "el curso del teatro serio más reciente en Europa y en América puede dividirse en dos periodos: antes de Artaud y después"[284]. Curiosamente, la influencia de Artaud en el teatro no se debe tanto a las prácticas artísticas que pudo desarrollar en vida (muchas de las cuales se vieron abortadas o, sencillamente, no obtuvieron la repercusión requerida), como a una serie de escritos que, bajo el título *El teatro y su doble*, sirvieron de estímulo para las nuevas corrientes artísticas de la segunda mitad del siglo.[285]

Alfred Jarry (1873-1907): Poeta, novelista y dramaturgo francés. Se considera su obra Ubú rey (1896) precursora del llamado teatro moderno. A través de esta obra, extremadamente grotesca y mordaz, Jarry vertía una crítica feroz contra la burguesía y el poder establecido. Su particular visión del mundo, antecesora del dadaísmo, del surrealismo y del teatro del absurdo, quedó reflejada en la llamada patafísica o "ciencia de las soluciones imaginarias". Otras de sus obras incluyen *Ubú encadenado* (1900), *Ubú en la colina* (1906) y *Gestos y opiniones del doctor Faustroll* (1911).

Artaud nació en Marsella en 1896, precisamente el mismo año en que **Alfred Jarry** revolucionó la escena con *Ubú rey*. Su problemática adolescencia ya había dejado al descubierto las dos características que le acompañaron en vida: las constantes crisis nerviosas y el afán por explorar la poesía y el arte. En este equilibrio inestable entre el arte y la locura, que a veces sopló a favor y otras en contra, Artaud desarrolló toda su actividad artística. Basta recordar que los poemas que precozmente había escrito desde los 14 años los quemó él mismo en 1915, cuando sufrió su primera gran crisis depresiva.

La verdadera eclosión artística de Artaud, no obstante, ocurrió cuando se trasladó a París en 1920. Allí se encontró con una capital que, después de la I Guerra Mundial, se abría a nuevas experiencias artísticas. Un año antes, en 1919, el poeta de origen rumano Tristan Tzara había llegado proclamando el

(284) Cita tomada de Ronald Hayman en: HAYMAN, Ronald, *Artaud and after*, Oxford University Press, London, 1977.

(285) La influencia tardía de Artaud se debe, principalmente, a la fecha de las diferentes traducciones de *El teatro y su doble*. En inglés el texto apareció por primera vez en 1958 y en castellano en 1964.

dadaísmo. Para entonces el movimiento liderado por André Breton, que después se afianzaría en el **surrealismo**, había dado sus primeros pasos. En los años sucesivos ambos movimientos fueron la vanguardia de un arte contestatario que rechazaba todas las corrientes artísticas establecidas.

Dadaísmo: Movimiento antiartístico surgido durante la I Guerra Mundial, en 1916, que evolucionó en torno al poeta de origen rumano Tristan Tzara. Las actividades dadaístas, abiertamente provocadoras, caóticas y nihilistas, buscaban la destrucción de todas las convenciones artísticas.

Surrealismo: Movimiento artístico surgido en Francia y liderado por el poeta André Breton en el primer cuarto del siglo XX. El surrealismo buscaba en el terreno del arte la exploración del subconsciente y de lo onírico, y, desde el punto de vista social y político, aspiraba a una renovación de la moral y del pensamiento, de tendencia claramente izquierdista.

En este clima de ebullición artística que dominaba París, Artaud continuó escribiendo ávido por desarrollar su carrera literaria. En 1923 publicó su primer libro de poemas (*Tric-trac du ciel*) y al año siguiente, precisamente el año del Primer Manifiesto Surrealista, se adhirió al grupo de Breton. Artaud se hizo cargo de la dirección de la oficina de investigaciones surrealistas y bajo su supervisión se publicó la tercera edición de la revista *La Révolution Surréaliste*. Al de un tiempo, sin embargo, las desavenencias entre Breton y Artaud se hicieron patentes. Artaud se oponía frontalmente a la determinación de Breton por implicar políticamente al movimiento y dirigirlo hacia una revolución socialista. En 1926, Breton lo expulsó del grupo.

Poco tiempo después, en 1927, Artaud fundó el Théâtre Alfred Jarry (un nombre tomado no por casualidad) junto a Roger Vitrac y Robert Aron. El visionario francés cristalizaba así un interés por el teatro que había ido cultivando desde su estancia en París. Para entonces, Artaud ya había participado como actor bajo la dirección de grandes directores como Charles Dullin o George Pitoëff, y también había participado en varias películas.[286] En el breve tiempo que duró la experiencia del Théâtre Alfred Jarry, dirigió varios espectáculos basados en textos de Vitrac, Aron o Strindberg, donde quedaron esbozados sus primerizas concepciones teatrales, aquellas que después se cristalizarían en el Teatro de la Crueldad. Estas propuestas escénicas, sin embargo, no

(286) Entre 1922 y 1935 Artaud participó en una veintena de películas, entre ellas, *Napoleón* (1927) dirigida por Abel Gance y *La pasión de Juana de Arco* (1928) dirigida por Dreyer. Artaud también hizo sus tentativas como guionista y como diseñador de escenografías para el cine. Sus escritos teóricos sobre el cine se han recopilado en: ARTAUD, Antonin, *El cine*. Traducción de Antonio Eceiza, Alianza Editorial, Madrid, 2002.

tuvieron el respaldo suficiente ni entre el público ni entre la crítica y Artaud cerró el teatro dos años después de su apertura.

Tras el fiasco del Théâtre Alfred Jarry, en los siguientes años Artaud se recluyó en una labor más teórica que práctica. A esa época, principios de los treinta, pertenecen los escritos donde planteó su visión del Teatro de la Crueldad y que después, en 1938, se publicarían bajo el nombre *El Teatro y su doble*. Uno de los hechos fundamentales que catalizó este desarrollo teórico fue un espectáculo de **danza balinesa** que Artaud vio en París en 1931, con motivo de una exposición colonial. La gestualidad y los movimientos fuera de los límites de la representación realista, los vestuarios, la atmósfera ritual, la precisión y la codificación extrema del espectáculo, la utilización de música en directo, orgánicamente integrada y que conducía la escena en un continuo ritmo cambiante... Aquel espectáculo lo sacudió. En las Danzas Balinesas Artaud creyó ver la esencia del teatro puro y metafísico que él ensoñaba: aquel que, independizado totalmente de la literatura, era capaz de alterar la percepción sensorial, emocional e intelectual del espectador.

Danzas balinesas: Conjunto de danzas tradicionales de Bali que heredan las doctrinas del *Natyasastra*, libro donde se describen las bases tradicionales del arte dramático hindú. Arraigadas en la religión y de carácter ritual, las danzas balinesas muestran una codificación muy precisa en la utilización del cuerpo y están generalmente acompañadas por una orquesta (*gamelan*). Entre las diferentes danzas balinesas se encuentran el Gambuh, el Barong, el Topeng o el Baris.

Todo este desarrollo teórico y visionario de la escena que llamó el Teatro de la Crueldad quiso contrastarlo poco después en la práctica, principalmente en 1935, con la puesta en escena de *Les Cenci*. El espectáculo, sin embargo, no tuvo la repercusión esperada y Artaud, arruinado económicamente, abandonó el proyecto después de 17 representaciones. A partir de entonces y después de pasar varios meses en México conviviendo con el pueblo de los Tarahumara, sus problemas de salud se agravaron y Artaud pasó nueve años internado en diferentes centros psiquiátricos.

En todo este periodo de reclusión, Artaud siguió cultivando su actividad literaria, tanto la vertiente teórica como poética, fundamentalmente durante la estancia en el sanatorio de Rodez (1943-1946). Pero fue en su última época, una vez retornado a París, cuando su actividad artística se volvió frenética. A este periodo corresponden varios escritos donde continuó delineando su visión del teatro,[287] numerosos ensayos, entre ellos el relevante *Van Gogh le suicidé de la société* [Van Gogh el suicidado de la sociedad], varios dibujos y también el intento de producir un programa de radio bajo el título *Pour en finir avec le jugement de dieu* [Para acabar con el Juicio de Dios] que fue censurado. Esta actividad febril sólo se vio frenada cuando murió en 1948, como consecuencia de un cáncer intestinal que le habían diagnosticado meses antes.

Una nueva visión del teatro: el Teatro de la Crueldad

En los años treinta, decíamos, Artaud formuló una de las corrientes que marcaron el teatro de la segunda mitad del siglo XX: el **Teatro de la Crueldad**. Con esta nueva visión, Artaud se alzaba contra el modelo teatral que predominaba en los escenarios occidentales: un teatro que había perdido la esencia que lo identificaba para degenerar en una simple rama de la literatura. Un teatro, en definitiva, que había quedado reducido a una mera transmisión de las palabras del dramaturgo y que no alcanzaba más que a reflejar las inquietudes cotidianas e intranscendentes del ser humano. A este modelo de teatro encerrado en la palabra, Artaud opone otro que busca un lenguaje poético que emerge de los elementos específicamente teatrales, es decir, aquellos que se articulan físicamente en el espacio como la escenografía, la iluminación, los objetos, el vestuario, la música, los movimientos, los gestos o la voz. Todos estos elementos, según Artaud, tienen un poder de significación propia que es independiente de las palabras, es decir, son dramáticos por sí mismos, y, sobre todo, son elementos que pueden accionarse de una manera dinámica para alterar la percepción sensorial, emocional e intelectual del espectador.

El Teatro de la Crueldad: Expresión acuñada por Antonin Artaud en la década de los treinta que sintetiza su concepción del teatro. Artaud propone romper la sujeción del teatro al texto y recuperar su lenguaje originario ligado al primitivismo y al ritual. En su visión escénica, los elementos se conjugan para afectar de forma directa a la percepción del espectador y producir en él una suerte de catarsis que lo libere de las ataduras de la vida contemporánea. El Teatro de la Crueldad quedó plasmado en su libro *El teatro y su doble* (1938) y marcó el desarrollo de las futuras vanguardias como la de Jean Louis Barrault, la de Peter Brook, el Living Theatre o el Teatro Pánico de Arrabal.

(287) Como apunta Marco de Marinis, después de la publicación de *El teatro y su doble* Artaud continuó teorizando y escribiendo sobre teatro, en particular tras su liberación del sanatorio de Rodez. Los planteamientos que se extraen de estos escritos, sustancialmente diferentes a los plasmados en *El teatro y su doble*, han llevado al investigador italiano a referirse a esta evolución teórico-práctica de Artaud como "El segundo teatro de la crueldad". Ver: DE MARINIS, Marco, "Artaud y el segundo teatro de la crueldad". En: DE MARINIS, Marco, *En busca del actor y del espectador*, Galerna, Buenos Aires, 2005, pp. 163-178.

Según Artaud, para que los elementos escénicos puedan producir en el espectador esa suerte de catarsis a la que él aspira, éstos deben articularse como jeroglíficos, como signos metafísicos que trascienden su esfera ordinaria evocando una dimensión onírica y mítica. En consecuencia, la dramaturgia de Artaud pone en juego una poesía que no obedece a una lógica racional y cuya esencia es más bien anárquica, esto es, que altera la relación entre causa y efecto, y entre la forma y el significado. Pero (he aquí un matiz imprescindible) para que esta poesía anárquica sea eficaz debe articularse de manera precisa y rigurosa: "El verdadero teatro nace de una anarquía organizada", dice Artaud. La creación de este tipo de teatro queda, por lo tanto, en manos de un autor-director[288] que organiza matemáticamente la disposición de todos los elementos escénicos con el objetivo de surtir el efecto requerido en el espectador.

La crueldad de la que él habla, por consiguiente, no está tanto en una supuesta violencia exterior de la puesta en escena, como en la dinámica interna salvaje pero rigurosamente estructurada que la anima. Una crueldad que, en realidad, según Artaud, es la que también subyace en la vida, entendiendo que "todo bien aparente viene impulsado por una esencia cruel, donde la maldad es la ley permanente". En este sentido, el teatro que es capaz de revelar y exteriorizar el fondo de crueldad latente del ser humano funciona como un espejo que refleja la esencia trascendental de la vida y se convierte en una herramienta capaz de regenerar moral e intelectualmente al espectador, ayudándole a superar los valores racionalistas y materialistas (carentes de vida) que impone la sociedad contemporánea occidental. A través de esta conexión trascendente con la vida, el teatro reencuentra su esencia religiosa y mítica, y se vuelve un ritual eficaz:

> Propongo pues un teatro donde violentas imágenes físicas quebranten e hipnoticen la sensibilidad del espectador, arrastrado por el teatro como un torbellino de fuerzas superiores. Un teatro que abandone la psicología y narre lo extraordinario, que muestre conflictos naturales y sutiles, y que se presente ante todo como un excepcional poder de derivación. Un teatro que induzca al trance, como inducen al trance las danzas de los derviches y de los aisaguas, y que apunte al organismo con instrumentos precisos y con idénticos medios que las curas de música de ciertas tribus (...).[289]

(288) Abiertamente en contra de que el teatro fuese un mero transmisor del texto de un dramaturgo, Artaud abogaba por establecer un responsable único del espectáculo que hiciese simultáneamente las veces del dramaturgo y director de escena.

(289) ARTAUD, Antonin, *El teatro y su doble*. Traducción de Enrique Alonso y Francisco Abelenda, Edhasa, Barcelona, 1990, .p. 92.

Mucho se ha hablado de la imposibilidad de traducir a una praxis concreta la visión de Artaud, de que el suyo fue un teatro abortado que vivió engendrado en la imaginación sin poderse llevar a la práctica.[290] Sin entrar a debatir este tema (algo que nos estancaría nuevamente en el terreno teórico), sí podemos apuntar algunas características de la que fue la aproximación práctica más ambiciosa del Teatro de la Crueldad: la puesta en escena de *Les Cenci*.

Basándose libremente en textos de Shelley y Stendhal, Artaud escribió, dirigió e interpretó el espectáculo. Todos los elementos escénicos se dispusieron con la intención de alterar la percepción sensorial, emocional e intelectual del espectador por medio de una acción directa. Veamos. La iluminación (Artaud fue pionero en este campo), por ejemplo, trabajaba los contrastes hasta el punto de producir efectos físicos directos que llegaban hasta la ceguera transitoria. La sonoridad del espectáculo se compuso con música electrónica y sonidos pregrabados (campanas, metrónomo, pasos, murmullos...) que, distorsionados o amplificados, se emitían a través de magnetófonos colocados en los cuatro rincones del teatro. Este último elemento refleja otro de los deseos constantes de Artaud: reestructurar el espacio escénico para romper la separación entre actor y espectador. Quería que el espectáculo rodease al espectador al límite del acecho. El resto de los elementos se organizaron igualmente en busca de un eficaz contraste que incidiese afectivamente en el espectador: la distorsión de la escala y de la perspectiva por medio de la escenografía (escaleras tridimensionales más evocativas que naturalistas, por ejemplo), el contraste entre maniquíes y humanos o la interpretación marcadamente intensificada y antinaturalista fueron otras de las características de la puesta en escena.

El actor según Artaud. Pescando realidades entre visiones

Si tratamos de traducir en términos prácticos las consideraciones sobre el arte del actor que hizo Artaud, nos encontramos ante la misma dificultad: el salto entre lo escrito y lo hecho parece insalvable. El documento más elocuente al respecto es aquel titulado *Un atletismo afectivo*.[291] En él nos habla del actor como "un atleta del corazón". Leyéndolo observamos que

(290) Para continuar esta discusión ver: INNES, Christopher, *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*. Traducción de Juan José Utrilla, Fondo de Cultura Económica, México DF, 1981. Y: JAMIESON, Lee, *Antonin Artaud*, Greenwich Exchange, London, 2007.

(291) ARTAUD, A., (1990), o.c., pp.147-156.

Cábala: Conjunto de doctrinas teosóficas basadas en la Sagrada Escritura, que a través de un método esotérico de interpretación y transmitidas por vía de iniciación, pretendía revelar a los iniciados doctrinas ocultas acerca de Dios y del mundo (Definición de la RAE). Aunque su origen parece remontarse al siglo I, la Cábala se desarrolló como doctrina propia en el siglo XIII. La mística de la Cábala ha tenido su mayor influencia y expansión en el mundo judío. El libro central de esta doctrina es el *Zohar*.

Artaud estudió profundamente dos mecanismos físicos como motores afectivos: por un lado la respiración, inspirándose en la práctica de la **Cábala** y, por otro lado, una serie de puntos corporales que el actor "escarba como si estuviese desgarrándose los músculos" y que le sirven de trampolín para la emanación del sentimiento. Si bien el poder evocativo de estas imágenes ha impulsado posteriormente diversas maneras de acometer el arte de la interpretación, difícilmente han sido aplicadas de forma pragmática en escena. No tanto porque fuesen impracticables, más bien porque fueron elementos que Artaud experimentó fundamentalmente en sí mismo y que, por tanto, no trascendieron su propia persona, por lo que desaparecieron con él.

En consecuencia, si en este cúmulo de visiones etéreas queremos obtener una imagen que nos acerque a un plano más real el tipo de interpretación que perseguía Artaud, debemos recurrir a las descripciones de las interpretaciones que él mismo realizó o dirigió.[292] Ellas nos hablan de gestos evocativos y arquetípicos (con la aspiración de ser universales) que son llevados al extremo, de emociones que se intensificaban hasta el paroxismo y de una utilización de la palabra entendida como un encantamiento, como una emanación dinámica que tenía un poder de comunicación más allá de su significado semántico. Y todo ello, además, revolucionado por medio de cambios bruscos y súbitos. No es de extrañar, entonces, que en aquella época las interpretaciones de Artaud resultasen insólitas, chocantes, difíciles de digerir. Charles Dullin describía así la aparición de Artaud en el melodrama *Monsieur Pygmalion*:

> Cada vez que Artaud tenía que moverse ponía tensos los músculos, arqueaba el cuerpo, y su pálido rostro se endurecía, con los ojos llameantes; zigzagueaba, estirando brazos y piernas y haciendo enormes arabescos en el aire.[293]

(292) Seguimos las descripciones que aparecen en: INNES, C., (1981), o.c.
(293) INNES, C., (1981), o.c., p. 104. La cita se refiere a la puesta en escena del texto *El señor de Pigmalión* de Jacinto Grau que tuvo lugar en el Théâtre de l'Atelier de Charles Dullin.

Los críticos que le vieron en *Les Cenci* vinieron a decir que Artaud "era un actor ciertamente desigual, probablemente malo". Y un espectador de aquel mismo espectáculo fue un poco más allá advirtiendo que el modo de interpretación de Artaud "era tan malo que acabó por interesarnos"[294]. Son dos comentarios aislados, pero que, por un lado, revelan el escepticismo que causaron sus planteamientos en su época y, por otro, anticipan algo que después se hizo evidente: la distancia que separó la teoría escrita de Artaud de su praxis escénica.

Siguiendo el rastro de Artaud en la segunda mitad del s. XX

Mientras permaneció en vida la influencia de Artaud se limitó esencialmente al panorama teatral francés. El ya famoso y reconocido Jean Louis Barrault fue su mejor valedor en este sentido. Pero, como hemos apuntado, la influencia de Artaud se vería amplificada más adelante, cuando, en la década de los sesenta, su hoy famoso libro *El teatro y su doble* fue traducido a diferentes idiomas y publicado en gran parte de Europa y América. Muchos son los artistas de teatro activos en la segunda mitad del siglo XX en los que reverberan las visiones de Artaud. La lista sería interminable. Sí podemos dar, en cambio, una pequeña (y subjetiva) relación de nombres que conectan su trabajo con Artaud. En Norteamérica, por ejemplo, encontramos al director y dramaturgo **Richard Foreman**, o el colectivo Living Theatre; en Inglaterra, relacionados con Artaud aunque desde ámbitos y perspectivas diferentes, hallamos un periodo concreto de Peter Brook y, más recientemente, al corrosivo dramaturgo **Martin McDonagh**; en Polonia podemos establecer analogía con el Teatro Pobre de Grotowski;[295] mientras que en España podemos conectar

Richard Foreman (1937-): Dramaturgo, director y teórico teatral neoyorquino. En 1968 fundó el *Ontological-Hysteric Theater*, su sede principal de trabajo desde entonces. Sus numerosas obras y ensayos se han recopilado en obras como *Richard Foreman: Plays and Manifestos* (1976), *Love & Science: Selected Music-Theatre* (1991) o *Paradise Hotel and Other Plays* (2001).

Martin McDonagh (1970-): Dramaturgo angloirlandés caracterizado por un lenguaje y un estilo narrativo de gran violencia y brutalidad. Autor, entre otras obras, de: *The Cripple of Inishmaan* (1997), *The lieutenant of Inishmore* (2001) o *El hombre de la almohada* (2003). Ninguna de ellas ha sido aún publicada en castellano.

(294) Tomado de INNES, C., (1981), o.c., p. 104.
(295) Peter Brook diría que "el teatro de Grotowski es el que más se aproxima al ideal de Artaud": BROOK, Peter, *El espacio vacío*. Traducción de Ramón Gil Novales, Ediciones Península, Barcelona, 1973, Barcelona, p. 83. Sin embargo, hay que tener presente que, para cuando Grotowski conoció los escritos de Artaud, ya había asentado las líneas maestras de su Teatro Pobre.

a Artaud con el **Teatro Pánico** de Fernando Arrabal.

Precisamente, para palpar la importancia de Artaud en la evolución del teatro en la segunda mitad del siglo XX y ver ciertas derivaciones prácticas de sus teorías, en las siguientes páginas nos acercaremos a dos de estas perspectivas teatrales que tomaron como referencia su Teatro de la Crueldad: la de Peter Brook y la del Living Theatre.

Teatro Pánico: Teatro teorizado y practicado por el Grupo Pánico fundado en Francia por el español Fernando Arrabal, el chileno Alejandro Jodorowsky y el francés Roland Topor que tuvo su periodo de acción más importante en la década de los sesenta. El teatro pánico partía de una premisa creativa irracionalista cuya fuente principal era el onirismo. De ahí surgió un lenguaje dramático de base ritual que integraba el humor, el terror y la confusión y cuya crudeza impactaba profundamente al espectador. Obras que pertenecen al Movimiento Pánico son *Los amores imposibles* (1962), *El gran ceremonial* (1963) o *Una cabra sobre una nube* (1966), todas ellas de Arrabal.

El Teatro de la Crueldad según Peter Brook

Exploramos aquí un periodo concreto de Peter Brook, uno de los directores de escena más importantes del siglo XX y del que hablaremos de forma más ampliada posteriormente.

La época a la que nos vamos a referir comienza en otoño de 1963, cuando el director inglés creó un grupo que llamó Teatro de la Crueldad con actores de la Royal Shakespeare Company (compañía que dirigía en aquella época). Para entonces Brook ya había desarrollado una exitosa carrera como director de escena (y de cine, aunque de manera menos prolífica en este ámbito). Su intención era investigar y contrastar en la práctica una serie de procedimientos que había extraído de los escritos de Artaud en relación con el actor, el espacio o el público. Como matiza el propio Brook (y esto es una aclaración imprescindible) el propósito no era reconstruir el Teatro de la Crueldad, sino extraer conclusiones concretas a través de un análisis empírico que alimentase su propio desarrollo artístico: "Artaud aplicado es Artaud traicionado"[296], diría después (ver recuadro **Peter Brook**).

Las investigaciones en torno al actor y su expresividad se desarrollaron a través de diversas improvisaciones y de ejercicios plásticos y vocales extremadamente simples. El objetivo común en todos ellos era indagar el tipo de expresión que surgía cuando la palabra estaba impedida. Brook nos ofrece unos ejemplos:

(296) BROOK, P., (1973), o.c., p. 74.

Colocábamos a un actor frente a nosotros, le pedíamos que imaginara una situación dramática que no requiriese ningún movimiento físico, e intentábamos comprender en qué estado de ánimo se encontraba. Naturalmente, era imposible, y éste era el objeto del ejercicio. El siguiente paso consistía en descubrir qué era lo mínimo que necesitaba para poder comunicarse. ¿Un sonido, un movimiento, un ritmo? ¿Eran intercambiables estos elementos o cada uno tenía su fuerza particular y sus limitaciones? Por lo tanto, trabajábamos imponiendo drásticas condiciones. Un actor debe comunicar una idea –al principio siempre ha de ser un pensamiento o un deseo lo que debe proyectar–, pero sólo tiene a su disposición, por ejemplo, un dedo, un tono de voz, un grito o un silbido.

Peter Brook

Artaud aplicado es Artaud traicionado

Al igual que ocurre con todos los profetas, debemos distinguir al hombre de sus seguidores. Artaud nunca logró su propio teatro; quizá la fuerza de su visión es como la zanahoria delante de la nariz, que nunca se puede alcanzar. Cierto es que siempre habló de una completa forma de vida, de un teatro en el cual la actividad del actor y la del espectador son llevadas por la misma desesperada necesidad.
Artaud aplicado es Artaud traicionado; traicionado porque se explota sólo una parte de su pensamiento, traicionado porque es más fácil aplicar reglas al trabajo de un puñado de devotos actores que a las vidas de los desconocidos espectadores que por casualidad se han adentrado en el teatro.
Sin embargo, en las impresionantes palabras «teatro de la crueldad» se busca a tientas un teatro más violento, menos racional, más extremado, menos verbal, más peligroso.

El espacio vacío. Arte y técnica del teatro. 1968

BROOK, Peter. *El espacio vacío*, traducción de Ramón Gil Novales, Ediciones Península, Barcelona, 1973, pp. 74-75.

Un actor se sienta en un extremo de la sala, de cara a la pared. En el extremo opuesto, otro actor concentra su mirada en la espalda del primero, sin que se le permita moverse. El segundo actor ha de hacer que el primero le obedezca. Como éste se halla de espaldas, el segundo sólo puede comunicarle sus deseos por medio de sonidos, ya que no se le permite emplear palabras.[297]

(297) BROOK, P., (1973), o.c., p. 68.

Todos estos ejercicios situaban al actor ante la necesidad de enraizar su expresión en una justificación profunda y le obligaban a movilizar toda su capacidad de concentración, su voluntad y su bagaje emocional. Pero, además, de estos ejercicios se extraía una conclusión evidente: para que el impulso expresivo que se generaba en el actor tuviese capacidad comunicativa, éste debía concretarse en una forma. Nos encontramos nuevamente (algo que aparece repetidamente a lo largo del libro) ante la necesidad de complementar la espontaneidad y la disciplina en el actor: la acción, para que sea teatralmente eficaz, necesita de un impulso (físico y psíquico) internamente bien justificado que debe disciplinarse y conducirse a través de una forma precisa. Brook:

> Alentábamos a los actores a no verse sólo como improvisadores, entregados ciegamente a sus impulsos interiores, sino como artistas responsables de la búsqueda y la selección entre las formas, de manera que un gesto o un grito fuera como un objeto descubierto e incluso remodelado por el actor.[298]

Como consecuencia lógica de los experimentos realizados en el grupo Teatro de la Crueldad, Brook dirigió en 1964 el *Marat/Sade* de Peter Weiss,[299] considerada por muchos la mejor aproximación escénica a los presupuestos artísticos de Artaud. El texto de Weiss narra la representación teatral, a través de la fórmula del teatro dentro del teatro, del asesinato de Jean-Paul Marat, activista e ideólogo de la Revolución Francesa. La representación tiene lugar en el manicomio de Charenton y la dirige el marqués de Sade que también está recluido allí. La obra plantea la lucha por la libertad en dos planos diferentes: por un lado, desde la vertiente política y social, situando la representación teatral en el contexto posterior a la Revolución Francesa, y por otro lado, desde la perspectiva de la libertad individual, a través la vivencia de los pacientes recluidos en el manicomio convertidos para la ocasión en accidentales actores. El texto, por tanto, tenía dos puntos de anclaje que daban solidez a la propuesta de Brook: en primer lugar, ofrecía una temática que se adecuaba a las inquietudes sociales, políticas y culturales de los albores de mayo del 68, pero, sobre todo, planteaba un drama donde la violencia dialéctica, visual e ideológica era el elemento predominante, algo que permitía al director inglés confrontar y desarrollar sus últimos descubrimientos teatrales.

(298) Brook, P., (1973), o.c., p. 71.
(299) El título completo de la obra de Weiss es *Marat/Sade o la persecución y el asesinato de Jean-Paul Marat según lo realizado por los internos del asilo de Charenton bajo dirección de Monsieur de Sade.*

La puesta en escena, de estética marcadamente expresionista, era resultado de un juego escénico de gran eficacia teatral. En ella predominaba el uso poético (polisémico) de los objetos, de la escenografía y de los sonidos; una interpretación llena de contrastes y de gran intensidad (a la que sin duda obligaba el propio texto); y una estructura narrativa que combinaba la presencia del narrador con canciones y música. Muchos vieron en este espectáculo no sólo una traslación de las teorías de Artaud sino también de las de Brecht.[300] En cualquier caso, se trataba de una puesta en escena que correspondía a la particular visión creativa de Brook y que, si bien venía inspirada por la lectura de los escritos de Artaud, hay que situarla en el contexto del conjunto de la carrera del director inglés. Tal y como diría posteriormente: "yo no encontré nada útil en Artaud a nivel práctico".[301]

El caso del Living Theatre

Para acabar de ejemplificar la influencia de Artaud en el teatro y en el arte del actor posterior, nos vamos a quedar brevemente con uno de los colectivos más emblemáticos de la segunda mitad del siglo XX: el grupo norteamericano **Living Theatre**.

El Living Theatre fue fundado en 1947 en Nueva York por Julian Beck y Judith Malina. Teniendo como referente a una serie de artistas que, con **John Cage** a la cabeza, habían sacudido el panorama artístico norteamericano, el colectivo buscaba hacer del teatro un evento vivo e inmediato que

The Living Theatre: Compañía fundada en 1947 en Nueva York por Julian Beck y Judith Malina. En una primera etapa exploraron un teatro basado en textos poéticos (Lorca, Strindberg, Brecht o Jarry) y la idea del teatro dentro del teatro con autores como Pirandello. Posteriormente, marcadamente influenciados por las teorías de Artaud, promovieron un arte más crudo y directo que fuese capaz de modificar la conducta social y política del espectador. A esta etapa corresponden los espectáculos *The Connection* (1959) o *The Brig* (1963), con los que el Living pasó a ser un referente de la vanguardia teatral norteamericana. Arrinconados por el Gobierno estadounidense, que los consideraba un grupo de agitación contrario a sus intereses, en 1964 se exiliaron en Europa, donde pusieron en escena sus espectáculos más emblemáticos: *Mysteries and Smaller Pieces* (1964), *Frankenstein* (1965), *Antigone* (1967) y *Paradise Now* (1968). Con ellos afianzaron las características por las que después serían reconocidos: la creación colectiva, la improvisación, las actividades callejeras y el teatro de acción directa, política y socialmente eficaz, ligado a la promoción de un anarquismo no violento. A su vuelta a los Estados Unidos decidieron continuar su andadura reestructurándose en varios grupos. En 1985, tras la muerte de Beck, el Living se reagrupó y se instaló definitivamente en Nueva York, bajo la dirección del Judith Malina y Hanon Rezkinon.

(300) Brook destaca repetidamente los elementos brechtianos que plantea la obra: "El Marat/Sade no podía haberse escrito antes de Brecht", concluiría. Brook, P., (1973), o.c., p. 106.
(301) Croyden, Margaret, *Conversaciones con Peter Brook*. Traducción de Ismael Attrache Sánchez, Alba Editorial, Barcelona, 2005, p. 304.

John Cage (1912-1992): Compositor norteamericano y teórico de la música. Pionero de la música aleatoria y creador del "piano preparado", Cage fue una figura fundamental en la revolución teatral de los sesenta, al promover la interdisciplinariedad de las artes, el azar como proceso creativo y la fusión de la vida y el arte. Sus actividades artísticas y su pensamiento resultaron claves para que, en la década de los cincuenta y sesenta, proliferaran disciplinas artísticas de acción en vivo como el *Happening* o el *Performance*. Entre sus numerosas obras musicales están *Four Walls* (1944), *Sixteen Dances* (1951) o Fontana Mix (1958). Autor, asimismo, de los libros *Silence: Lectures and Writings* (1961) y *A year from monday* (1967).

ofreciese un marco para el cuestionamiento de los valores cada vez más capitalizados de la vida contemporánea. Con este objetivo, en sus inicios habían explorado un teatro basado en textos poéticos (Lorca, Strindberg, Brecht o Jarry) y la idea del teatro dentro del teatro con autores como Pirandello. Sin embargo, la propia evolución del grupo, profundamente determinada por el momento histórico que les tocó vivir (recordemos que el Living vive su momento álgido en el periodo que va desde la II Guerra Mundial a la Guerra del Vietnam), les llevó a dar un giro a su concepción escénica. Aspiraban a crear un arte más crudo y directo, capaz de promover un cambio en la conducta social y política del espectador. El teatro se convertía así en un medio para promover activamente el mismo ideal comunitario que practicaba el grupo: el anarquismo no violento.

Este replanteamiento coincidió en el tiempo con la lectura de las teorías de Artaud. Beck y Malina tuvieron acceso a *El Teatro y su doble* en 1958, a través de un manuscrito que aún no se había publicado. Aquel encuentro con las visiones del artista francés catalizó el desarrollo posterior del grupo. En el Teatro de la Crueldad vieron una articulación práctica de las ideas que ensoñaban y, en particular, la posibilidad de llevar a cabo el objetivo último de su ideología: la erradicación de la violencia en la sociedad a través de su presentación en el teatro.

La aplicación de esta nueva concepción escénica se dio inicialmente con *The Connection* (1959), un espectáculo que mezclaba droga, jazz, improvisación y elementos del teatro dentro del teatro, y que supuso una verdadera sacudida en el marco del teatro norteamericano. Pero la puesta en escena del Living que tradicionalmente se ha asociado al Teatro de la Crueldad es *The Brig* (1963). Quedémonos un instante en este espectáculo para ver cómo llevaron a cabo en el Living esa noción artaudiana de promover un cambio en la percepción afectiva y moral del espectador a través de una representación violenta y cruel.

El espectáculo estaba basado en un texto de Kenneth Brown que narraba una jornada en una prisión naval y donde se describía con meticulosa precisión la violencia física y psíquica que los marines ejercían sobre sus prisioneros. Buscaban un realismo tal en la representación que sacudiese afectiva y moralmente al espectador. Para lograrlo plantearon una estrategia doble. Por un lado, con el objetivo de mostrar de la manera más verosímil la ficción teatral, estudiaron concienzudamente el manual de comportamiento de los marines (los gritos, los desfiles, las torturas...). Y por otro lado, en lo que respecta a la convivencia del grupo (he aquí lo radical del planteamiento), diseñaron un régimen de ensayos que reprodujese la durísima disciplina de aquel cuerpo militar. Las normas eran estrictas: ensayos muy largos, puntualidad y organización extrema, prohibición de comer, fumar, conversar o bromear, sanciones en forma de tareas para todo aquel que incumplía las normas... Unas condiciones, en definitiva, particularmente agresivas para un colectivo declarado abiertamente anarquista. Aspiraban con ello a mostrar el drama de la obra (particularmente sensible para la conciencia norteamericana) en toda su crudeza y acercarse así al fin último que perseguían, esto es: concienciar activamente al espectador sobre la despreciable utilización de la violencia, la despersonalización y la privación de libertad individual que conllevan las estructuras sociales altamente jerarquizadas.

Después de la experiencia de *The Connection* y *The Brig*, en grado más o menos evidente, la inspiración de Artaud estuvo siempre presente en la larga y convulsa trayectoria del Living. En su siguiente espectáculo, por ejemplo, *Mysteries and Smaller Pieces* (1964), la última escena se basó en la descripción de la peste que aparece en *El teatro y su doble*. Pero más allá de las traslaciones aisladas que pudieron hacer de las teorías de Artaud, el artista francés fue, ante todo, un referente constante que les ayudó a desarrollar su propia concepción escénica. Una perspectiva que, tanto en Artaud como en el Living, estaba orientada a la recuperación de la esencia ritual de los orígenes del teatro. Beck nos explica sus objetivos:

> Ayudar al público a ser, una vez más, lo que estaba destinado a ser cuando nacieron los primeros dramas; una congregación dirigida por sacerdotes, un éxtasis coral de lectura y responso, danza, búsqueda de trascendencia, medio de salida y ascensión, el empuje vertical, en busca de una condición de conciencia que supera la pura conciencia y acerca

más a Dios. Llevando el drama a la sala de teatro y mezclando entre sí espectadores e intérpretes, se aspiraba a igualar, unificar y acercar más a todos a la vida. Unión contra separación.[302]

Llevado al trabajo del actor, el teatro del Living exigía un compromiso integral, no tanto en el plano puramente técnico como desde el punto de vista ideológico y espiritual, que trascendiese la órbita ordinaria de comportamiento. El propio Beck hablará de esta disposición extracotidiana del cuerpo-mente como un estado de trance, algo que, como hemos visto (y no es casualidad), también era una de las aspiraciones de Artaud (ver recuadro **Julian Beck**).

Julian Beck

El estado de trance del actor

El actor está siempre en estado de trance. (...)
Todo acto de enfrentamiento con el público induce automáticamente el trance porque cambia la química del cuerpo. Para satisfacer las necesidades de la situación se imponen poderes supraordinarios. (...) El significado del trance: conciencia sin conciencia, un estado en el que muy a menudo se es «poseído» por otro ser. En el teatro clásico, el actor es «poseído» por Electra, a veces incluso decimos que es Electra. En los ritos de posesión, en Brasil, los médiums son poseídos por espíritus y demonios, y se convierten entonces en el medio de expresión de éstos: física, espiritual, vocalmente, adoptan los gestos, y a menudo se ponen los trajes y usan los adornos que designan a los espíritus o demonios por quienes son poseídos. Están en trance porque son poseídos, como por un Dybbuk.
Representando teatro político, por ejemplo, ayudado por el estado de trance del actor, soy capaz de hablar al público directamente (con amor), se trate de la clase oprimida o de la dominante. Normalmente, no soy capaz de hacerlo. Porque «no» soy yo mismo, puedo comunicarme con personas con las que no puedo establecer contacto cuando me encuentro en mi «acotado», alienado, inhibido estado normal. Cuando uno va hacia arriba puede volar por encima de las barreras, de algunas barreras.
Por eso actúo, por eso voy hacia arriba. Porque es una manera de salir de los estrechos confines de mi clase social.

La vida del teatro, 1970

BECK, Julian. *The Living Theatre*, traducción de José Martín Arancibia, Editorial Fundamentos, 1974, Madrid, pp. 76-77.

(302) BECK, Julian, "Abajo las barreras", *Primer Acto* nº 99, agosto 1968, p. 17.

BERTOLT BRECHT Y LA *VERFREMDUNG*

De la concepción de Artaud pasamos a otra que tradicionalmente se ha considerado su antagónica, la de Bertolt Brecht. De una visión que rescata del teatro su ritualidad ancestral en busca de una espiritualidad efervescente, llegamos a un enfoque racionalista decididamente implicado en la construcción de la nueva sociedad contemporánea. No obstante, en vez de buscar un antagonismo que simplifique y empobrezca la perspectiva de ambos creadores, nosotros les consideraremos dos impulsores independientes cuya teoría y práctica escénica responden no sólo al genio intransferible de dos individuos-artistas diferentes, sino también a dos contextos sociopolíticos de características muy diversas. De hecho, como veremos, para abordar a Brecth, entender las circunstancias sociales y políticas en las que vivió resulta imprescindible, ya que en el director alemán, probablemente más que en ningún otro de los transformadores teatrales que citamos en el libro, su teatro es una prolongación directa de sus inquietudes sociopolíticas. En este sentido, su obra puede verse como una respuesta activa y rebelde a la época que le tocó vivir y de la que se extrae una mirada comprometida en favor de un mundo más justo y habitable.

Evidentemente, no es posible abarcar la vida, la obra y la estela que ha dejado un artista tan fructífero y complejo como Brecht en las pocas páginas de las que disponemos. Nos limitaremos pues a analizar brevemente el marco político, social y cultural en el que vivió, así como los aspectos fundamentales de su Teatro Épico y dos conceptos claves en relación con el arte del actor dentro de su concepción escénica como son la *Verfremdung* y el *gestus* social.

Una reseña biográfica: el arte desde el compromiso social y político

Si miramos el itinerario biográfico de Brecht encontramos tres etapas bien diferenciadas que, al igual que toda su obra, vinieron dadas por los acontecimientos históricos que rodearon su vida.

Primeros años (1898-1933)

Brecht nació en 1898 en Augsburgo (Alemania) en el seno de una familia de clase media. Con 16 años vivió un acontecimiento que indudablemente marcó su trayectoria: la I Guerra Mundial. La guerra sumió a Alemania en una profunda crisis económica y creó un clima de agitación y desconfianza que en los años siguientes explotó en forma de diversos golpes de estado y revoluciones abortadas.[303]

En medio de este convulso periodo posbélico, Brecht ya colaboraba activamente con los movimientos de izquierda y, después de abandonar los estudios de Medicina, también había comenzado a cultivar un creciente interés por la literatura. A 1918 corresponden precisamente las primeras versiones de obras como *Baal* o *Tambores en la noche*, obra esta última por la que recibió el Premio Kleist en 1922, precisamente el mismo año en que ambas obras se publicaron y se llevaron a escena.

El teatro alemán de aquella época se encontraba abierto en varios frentes. Hallamos una diversidad de propuestas escénicas que oscilan desde el naturalismo de Otto Brahm a la grandilocuencia de los espectáculos de Max Reinhardt y, sobre todas ellas, la incursión de nuevas dramaturgias y prácticas escénicas promovidas por el **expresionismo** floreciente. Dentro de esta corriente expresionista encontramos a un provocador dramaturgo y actor que influyó marcadamente a Brecht, **Frank Wedekind**, con quien compartía, además, un mismo interés por el cabaret, una forma de espectáculo que ambos impulsarían a lo largo de su trayectoria. Por aquella época, asimismo, el director alemán Erwin Piscator promovía eficazmente un teatro político al que, como veremos, el propio Brecht iba a darle continuidad.

Expresionismo: Movimiento artístico de protesta surgido a comienzos del novecientos en contraposición al optimismo positivista precedente y en respuesta, a su vez, al clima de degradación y pesimismo que rodearon la I Guerra Mundial. Promovido fundamentalmente en Alemania, el expresionismo invadió todas las artes, diversificándose en multitud de formas estéticas e ideológicas, pero que mantenían como principio identificador un antinaturalismo y un antiimpresionismo que debía emerger del mundo interior del artista y no de la realidad exterior que lo envolvía. Este movimiento fue impulsado en pintura por artistas como August Macke, Paul Klee o Franz Marc y en cine por directores como Robert Wiene, Fritz Lang o Friedrich Murnau. El teatro expresionista, por su parte, estuvo precedido por las obras de August Strindberg (*Camino de Damasco* y *El sueño*), Georg Büchner y Frank Wedekind y buscó una estética llena de contrastes agresivos y expresivos que abarcaba todos los elementos de la puesta en escena.

Frank Wedekind (1864-1918): Actor y dramaturgo alemán. Considerado precursor del expresionismo, escribió obras como *El espíritu de la tierra* (1895), *La caja de Pandora* (1904) o *Danza Macabra* (1906) caracterizadas por la crítica a la burguesía, la exaltación del sexo y la aparición de personajes grotescos y asociales.

(303) Este periodo de la historia de Alemania que va desde 1919 a 1933 se conoce como la República de Weimar. Durante los primeros años, caracterizados por una inestabilidad permanente, se sucedieron el golpe de estado derechista de Kapp (1920), un levantamiento del movimiento revolucionario comunista (1923) y el intento de golpe de estado de Hitler (1923).

La trayectoria teatral de Brecht se consolidó una vez se estableció en Berlín, en 1924. A pesar de que un año antes, en 1923, ya había dirigido y adaptado *Eduardo II de Inglaterra* de Marlowe, fue en Berlín cuando el dramaturgo alemán comenzó a involucrarse de forma decidida en la dirección de escena. Quería consolidar un teatro política y socialmente comprometido para un mundo propulsado por los nuevos avances científicos; y, para ello, requería no sólo de una nueva dramaturgia, sino también de una nueva forma de abordar el arte de la interpretación y de la puesta en escena. De forma decisiva, esta búsqueda corrió en paralelo con un aprendizaje profundo de los principios del marxismo y, en particular, del materialismo dialéctico, que acabó convirtiéndose en el núcleo filosófico que alimentó toda su actividad. En 1926 escribió y dirigió *Un hombre es un hombre* y, en 1928, le llegó el primer gran éxito internacional gracias a *La ópera de tres centavos*. Realizado en colaboración con el músico **Kurt Weill**, este espectáculo, una crítica abierta a la burguesía, supuso una auténtica sacudida en la escena alemana, entre otras razones debido a la manera inédita en la que se mezclaban los recursos del cabaret con la ópera. La puesta en escena dejaba asomar, a su vez, los delineamientos de lo que después Brecht llamaría *Verfremdung*:[304] la búsqueda de un mayor distanciamiento crítico por parte del público respecto a los hechos que planteaba la obra, una narración que alternaba la acción y la canción o la proyección de carteles con frases bíblicas y refranes que objetivaban los acontecimientos de la obra. Estos son algunos ejemplos de esta nueva concepción que habría de consolidarse en años venideros.

Kurt Weill (1900-1950): Músico y compositor alemán. Autor en sus comienzos de obras marcadas por el expresionismo imperante, pasó después a interesarse por la ópera y el teatro musical. Colaborador asiduo de Bertolt Brecht entre 1927 y 1933, Weill conoció el éxito gracias a *La ópera de tres centavos* (1928). Posteriormente, tras quedar Alemania en poder de los nazis, tuvo que emigrar a Estados Unidos donde trabajó como compositor para diversos musicales y películas.

Después del éxito de *La ópera de tres centavos* y en medio de una situación económica y social cada vez más depauperada que abrió las puertas del poder al nazismo, Brecht comenzó a desarro-

(304) *Verfremdung* es el término original alemán de lo que comúnmente se ha denominado "distanciamiento" o "extrañamiento". Las razones por las cuales se ha optado por no utilizar un equivalente castellano se explican más adelante.

llar un nuevo género dramático que llamó *Lerhstück* [piezas didácticas]. Se trataba de obras generalmente de extensión corta donde predominaba un interés didáctico por divulgar, educar y generar debate por encima de los valores puramente artísticos (aunque sin menospreciarlos). Un equilibrio éste, entre el arte y la educación que, por otra parte, como veremos, Brecht siempre quiso balancear en su teatro. Piezas didácticas de este periodo son *Vuelo sobre el océano* (1929), *Pieza didáctica de Baden sobre el acuerdo* (1929), *El consentidor* (1930) o *La medida* (1930). A esta época pertenecen asimismo obras teatrales como *Ascenso y caída en la ciudad de Mahagonny* (1930), *Santa Juana de los mataderos* (1931), censurada y ofrecida parcialmente en una versión radiofónica en 1932, y *La madre* (1932), obra referencial donde Brecht ya mostraba claramente los elementos de la *Verfremdung*, aunque aún no se había referido a ella como tal.

Un año después del estreno de *La madre*, los nazis consumaron su escalada al poder y, al día siguiente de la quema del Reichstag (el parlamento alemán), el 28 de febrero de 1933, Brecht tuvo que exiliarse en Suiza.

Exilio (1933-1949)

Rodeado por un clima permanente de inestabilidad y bajo la amenaza constante del gobierno nazi alemán, Brecht debió afrontar un exilio de más de quince años, que le obligó a instalarse provisoriamente en diversos países europeos primero (Dinamarca, Suecia y Finlandia) y finalmente en los Estados Unidos. Durante este periodo escribió sus obras más relevantes, a pesar de las dificultades de llevarlas a escena, y también gran parte de los documentos teóricos donde delineó su idea del Teatro Épico y de la *Verfremdung*.[305] Obras escritas en su exilio europeo son *Cabezas redondas y cabezas puntiagudas* (1936), donde apareció por primera vez el término *Verfremdung*, y otras como *Terror y miseria en el Tercer Reich* (1938), *Madre coraje y sus hijos* (1939), *El alma buena de Sezuán* (1941) y *La evitable ascensión de Arturo Ui* (1941).

Una vez en los Estados Unidos, a donde llegó en 1941 como consecuencia de la creciente expansión del nazismo alemán durante la II Guerra Mundial, Brecht se vio obligado a sobrevivir en medio de una concepción del arte gobernada por un mercantilismo que

(305) Parte de estos documentos se han recogido en: BRECHT, Bertolt, *Escritos sobre teatro*. Traducción de Genoveva Dietrich, Alba Editorial, Barcelona, 2004.

no siempre le fue afín. Participó en más de 50 guiones de películas, de las cuales la única que cosechó un éxito relativo fue *Los verdugos también mueren* (1943), dirigida por Fritz Lang. Colaboró igualmente en la traducción y puesta en escena de algunas de sus obras, entre ellas, probablemente la más ambiciosa fue *La vida de Galileo*, fruto de dos años de intensa colaboración con **Charles Laughton**. La obra se estrenó en 1947 en Los Ángeles con el prestigioso actor de origen inglés en el papel de Galileo. Sin embargo, la política anticomunista cada vez más agresiva de los Estados Unidos dificultó la proyección y la acogida del espectáculo y acabó por precipitar la vuelta de Brecht a Europa.[306]

Charles Laughton (1900-1963): Actor y director de teatro y de cine nacido en Yorkshire (Inglaterra), posteriormente nacionalizado ciudadano estadounidense. Sus comienzos fueron en el teatro, en su Inglaterra natal, donde alcanzó gran éxito como intérprete de obras de Chéjov y Shakespeare. Posteriormente se trasladó a los Estados Unidos para trabajar en cine donde alcanzó gran fama gracias a películas como *La vida privada de Enrique VIII* (1933, Dir. Alexander Korda) por la que recibió el Oscar al mejor actor, *El proceso Paradine* (1948, Dir. Alfred Hitchcock) o *Testigo de cargo* (1957, Dir. Billy Wilder). Desde entonces sus incursiones en el teatro fueron reducidas pero constantes, probablemente la más relevante de todas ellas, la colaboración con Bertolt Brecht para la versión norteamericana de *La vida de Galileo* (1947).

El Berliner Ensemble (1949-1956)

Tras el exilio americano, Brecht pasó un año en Zúrich (Suiza). Allí estrenó una de sus últimas obras, *El señor Puntila y su criado Matti* (1948) y escribió uno de sus documentos teóricos referenciales, *El Pequeño Organón*. Finalmente, tras obtener el apoyo económico necesario por parte de las autoridades competentes, pudo materializar el sueño que tenía pendiente: la creación de una compañía estable con sede en Berlín Oriental. Así surgió, en enero de 1949, el **Berliner Ensemble**. Fundada junto a su mujer e inseparable colaboradora y actriz, **Helene Weigel**, la compañía tenía como principal objetivo ofrecer un nuevo teatro

Berliner Ensemble: Compañía alemana fundada por Berltot Brecht y Helene Weigel en 1949. Establecida definitivamente en el Theater am Schiffbauerdamm desde 1954 la compañía pasó a ser una de las referencias del nuevo teatro europeo. Afianzada en un espíritu de creación colectiva y en busca de un teatro que vertebrase el desarrollo de la nueva sociedad socialista, desde su creación el Berliner ha tenido como tarea principal (aunque no única) la divulgación de las obras y el desarrollo de la concepción escénica de Brecht. Tras la muerte de Brecht la compañía ha sido dirigida por Helene Weigel (1949-1971), Ruth Berghaus (1971-1977), Manfred Wekwerth (1977-1991), Heiner Müller (1993-1995), Martin Wuttke (1995-1996) y desde 2000 por Claus Peymann.

(306) Brecht partió rumbo a Suiza el 30 octubre de 1947, al día siguiente del interrogatorio al que fue sometido por el Comité de Actividades Antiamericanas, del que salió indemne. Dicha declaración puede leerse en: EWEN, Frederic, *Bertolt Brecht. Su vida, su obra, su época*. Traducción de Alejandro Varela, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2001.

Helene Weigel (1900-1971): Actriz de origen austriaco, casada con Bertolt Brecht. Destacó como actriz en interpretaciones memorables como *La Madre* (1932 y 1951) o *Madre coraje y sus hijos* (en varias versiones desde 1950). Tras la muerte de Brecht, tomó las riendas del Berliner Ensemble y bajo su dirección se realizaron espectáculos que pasaron a la historia como *La evitable ascensión de Arturo Ui* (1959) o *Coriolano de Shakespeare* (1964).

comprometido con la construcción de la emergente sociedad socialista, capaz de fomentar la educación cultural y política de un público esencialmente proletario. En esta búsqueda, el Berliner asentó las características por las que después sería reconocido. He aquí las más relevantes: un renovado repertorio tanto de obras clásicas (Molière, por ejemplo) como contemporáneas (la mayoría del propio Brecht) adaptadas a un nuevo estilo de dramaturgia épica; un riguroso proceso de creación colectiva que abarcaba todas las áreas de la puesta en escena; y la investigación práctica y teórica del arte del actor sobre las nuevas bases dramatúrgicas. Es decir, en última instancia, el Berliner sirvió para consumar aquello que los acontecimientos históricos habían torpedeado hasta entonces, el desarrollo práctico e integral de la concepción escénica de Brecht.

En este último pero decisivo periodo, Brecht puso en escena obras hasta entonces inéditas en Alemania como *El círculo de tiza caucasiano* y repuso otras antiguas con renovado éxito, particularmente, *Madre coraje y sus hijos* cuyo éxito en París en 1954 lo lanzó a la primera línea del teatro europeo. Dos años después, en 1956, cuando el Berliner contaba ya con un amplio reconocimiento internacional, Brecht murió como consecuencia de problemas cardíacos. Sin embargo, su influyente estela habría de perdurar cobijada en el Berliner hasta la actualidad.

Un antecedente cercano: Erwin Piscator

La monumental obra dramática y teórica de Brecht, al igual que la de todo gran creador, no puede entenderse en su plenitud si no se mira a quienes con su actividad allanaron su camino. Si nos sumergimos en la historia del teatro alemán hallamos claros precedentes de la ideas de Brecht en Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), Friedrich Schiller (1759-1805) o Georg Büchner (1813-1837).[307] Sin embargo, un antecedente más cercano y

(307) Para profundizar en los precedentes alemanes de la teoría y práctica de Brecht ver: SALVAT, Ricard, *Brecht, la tradición alemana y la moderna actitud objetivista*. En: DESUCHÉ, Jacques, *La técnica teatral de Bertolt Brecht*. Traducción de Ricard Salvat, Oikos-Tau, Barcelona, 1968, p. 9-23.

determinante, sobre todo en lo que respecta a la articulación práctica y técnica de sus teorías, es **Erwin Piscator**.

Piscator fue el propulsor del llamado **Teatro Político**.[308] Heredero de la I Guerra Mundial y deudor asimismo del expresionismo, Piscator propuso un teatro que subordinaba todos sus medios a la divulgación de un ideario político. Perseguía convertir el escenario en púlpito, en un espacio activo para la vertebración social desde la perspectiva de las tesis de la revolución socialista. Para ello (he aquí el elemento clave que ha permitido que su legado haya trascendido su tiempo hasta llegar a nuestros días), Piscator puso al servicio de sus puestas en escena un despliegue tecnológico verdaderamente innovador en su época: introdujo proyecciones de películas y rótulos que contextualizaban y enfatizaban los factores históricos, sociales o económicos que determinaban los sucesos de la obra; dispuso de los últimos avances en luminotecnia hasta el punto de concebir el espacio escénico como un espacio que podía ser compartimentado dramatúrgicamente gracias a la luz; y, ante todo, fue pionero en la concepción escenográfica de la puesta en escena a través de la instalación de macroescenarios con plataformas giratorias, escaleras, terrazas y armazones escénicos independientes que jerarquizaban el espacio en varios niveles de acción.

A lo largo de toda su trayectoria, Piscator planteó los principios del Teatro Épico que analizamos más adelante. En esta reformu-

Erwin Piscator (1893-1966): Director de teatro alemán impulsor del llamado Teatro Político. Desarrolló su carrera en Alemania (hasta 1931 y a partir de 1951), en la Unión Soviética (1931-1936), en Francia (1936-1939) y en los Estados Unidos (1939-1951). Sus puestas en escena se caracterizaron por su carácter épico y político, y por el amplio despliegue de medios técnicos y humanos. Entre ellas, *Los bandidos de Schiller* (1927 y 1951), *Las aventuras del valeroso soldado Schwejk* (1928) basada en la novela de Jaroslav Hašek, *Guerra y Paz* a partir de la novela de Liev Tolstói (1957) o *La indagación de Peter Weiss* (1965). Escribió *El teatro político* (1929), una autobiografía artística donde delineó las líneas maestras de su teatro.

Teatro Político: Concepción teatral que subordina sus recursos dramatúrgicos y estéticos en favor de la defensa, el debate y la divulgación de una determinada ideología política y que, en última instancia, debe servir para vertebrar, en el sentido de dicha ideología, el desarrollo social de su público y, por extensión, de la sociedad a la que se dirige. Dentro del Teatro Político, por tanto, encontramos manifestaciones como el Teatro Agit-Prop, el Teatro Documento, el Teatro Épico de Piscator y de Brecht o el Teatro del Oprimido de Augusto Boal. Aunque en cierto sentido, tal y como apunta Patrice Pavice "todo teatro es político, puesto que siempre se inscribe a los protagonistas en la sociedad o en el grupo".

(308) Es preciso reseñar que Brecht pasó a formar parte del "colectivo de directores" de Piscator en 1927 en el que trabajó como adaptador de textos, entre ellos la versión de *Las aventuras del valeroso soldado Schwejk*, una de las puestas en escena emblemáticas de Piscator. El vínculo laboral entre ambos duró breve tiempo, pero la admiración y el respeto por la trayectoria artística del otro fue recíproca a lo largo de sus vidas. Para profundizar en la concepción del Teatro Político de Erwin Piscator ver su autobiografía artística: PISCATOR, Erwin, *El Teatro Político*. Traducción de Salvador Vila, Hiru, Hondarribia, 2001.

lación del hecho teatral, si bien Piscator no desarrolló una praxis sistematizada de la interpretación, es obvio que su planteamiento escénico e ideológico obligaba a los actores a regirse por determinados códigos. En clara contraposición a Stanislavski, o a Aristóteles si nos remontamos más lejos, pero en sintonía con los postulados posteriores de Brecht, para Piscator el actor es un individuo social y políticamente comprometido con aquello que propone y defiende; es a la vez un creador y un instructor, un artista del entretenimiento y un narrador que tiende a mostrar y a explicar más que encarnar, y cuya acción, para que sea eficaz y surta el efecto requerido en el público (un efecto, por otro lado, que había de traducirse en términos de divulgación política), necesita de un contacto directo y sencillo con el espectador. Elementos de esta concepción del arte del actor los veremos integrados y profundizados, aunque con matices diferentes, en la *Verfremdung* de Brecht (ver recuadro **Erwin Piscator**).

Erwin Piscator

El actor Épico

El actor Épico será un tipo de narrador. No me refiero con esto al narrador que se queda abajo del estrado y se dirige a la audiencia directamente. Incluso tales discursos y comentarios formales, si sabe cómo perderse en el personaje al mismo tiempo, son posibles. Cuando él se pasea sobre las tablas de la manera más casual, todavía está actuando como un tipo de guía, que conoce cada una de las imágenes que está mostrando. Él será el director que, sabiendo todas las notas de cada instrumento, sacará a relucir cada voz, y, al mismo tiempo, lanzará a la luz la unidad de la composición. La claridad con la que se aproxime a su asunto y lo comunique, tiene que convencer a su compañero sobre la escena y a mí, el tercer compañero en el público. El actor Épico ya no es más una copia de un personaje, sino que asume proporciones humanas, se convierte en tridimensional. Tiene muchos compañeros. Él hará del decorado su compañero. Lo convertirá en otro actor, o en un comentarista, según lo necesite –y él mismo es tanto actor como comentarista–. Igual le ocurrirá al accesorio –el accesorio, que ciertamente ya no es más un mero soporte, sino un detalle plástico de la completa expresión humana–. Es interesante que los actores a los que calificaría de grandes, y que instintivamente representan Teatro Épico, sean también directores. Para mencionar a unos cuantos: Laurence Olivier, Jean-Louis Barrault, Louis Jouvet.

Interpretación objetiva, 1949

PISCATOR, Erwin. *Interpretación objetiva*, traducción de Rebeca Sanmartín, en: Saura, Jorge (coord.). Actores y actuación II, Editrorial Fundamentos, Madrid, 2007, p. 157.

El Teatro Épico (Dialéctico) de Brecht

Ante todo, Brecht quería poner las bases de un teatro social y políticamente eficaz que debía elaborarse en concordancia con el momento histórico al que pertenece. En este sentido, su teatro responde a la necesidad de fomentar y desarrollar una revolución socialista, la cual, a su vez, debía fundamentarse en los avances de lo que llamó la nueva era científica. El teatro de Brecht es, por tanto, un teatro racional, científico, sustentado en la precisión y en la objetividad, y destinado a implicarse en la construcción de nuevos valores políticos y sociales más justos. En el marco de estas coordenadas se inscribe su idea del **Teatro Épico** (o Dialéctico, como le gustó llamarlo en la última etapa de su vida) cuyos principios, como hemos apuntado, había tomado de Piscator.

En primer lugar, si leemos el comienzo de su texto-decálogo, *El Pequeño Organón*, el Teatro Épico de Brecht tiene como función principal el entretenimiento; función, por otra parte, inherente a la esencia antropológica del teatro:

> Desde siempre, el quehacer del teatro, al igual que el de todas las demás artes también, ha consistido en entretener a la gente. Este quehacer siempre le concede su particular dignidad; no necesita de otra carta de presentación más que de la diversión, ésta, eso si, por descontado. De ninguna manera se podría elevar al teatro a un estatus superior, convirtiéndolo, por ejemplo, en un mercado de la moral; más bien se debería procurar no hacer justo lo contrario, es decir, empequeñecerlo, algo que sucedería de inmediato, si no hiciera de lo moral, y, precisamente, de los sentidos, algo placentero –cosa de lo que lo moral sólo puede, en efecto, salir beneficiado–.[309]

Teatro Épico: Término empleado por Piscator y Brecht para denominar a una forma dramática que prima la narración de los hechos, evidenciando las circunstancias sociales y políticas bajo las cuales sucede la obra. Comprometido social y políticamente con el periodo histórico en el que vive, el Teatro Épico plasma los sucesos escénicamente de tal manera que el espectador es capaz de tomar distancia y adoptar una actitud crítica respecto a lo que se le muestra. Si bien el término fue expresamente formulado por Piscator y Brecht, anteriormente encontramos formas teatrales con este componente épico en la Tragedia Griega, en los Misterios de la Edad Media o en dramaturgos como Claudel o Büchner.

(309) BRECHT, Bertolt, *Kleines Organon für das Theater*. En: BRECHT, Bertolt, *Versuche 27/32 Heft 12*. Suhrkamp Verlag, Berlín, 1953, p. 111. Traducción de Juana Lor.

Pero además de pivotar sobre el entretenimiento, un teatro que aspira a alcanzar una dimensión didáctica, como es el caso de Brecht, debe cumplir una premisa imprescindible: la no identificación. El director y dramaturgo alemán huye de las formas teatrales que provocan la **identificación** (formas dramáticas aristotélicas las llama), entendiendo que el teatro que genera una empatía emocional excesiva en el espectador acaba por embriagarlo sensorialmente y le impide crear un juicio objetivo respecto a lo que observa. Frente a esta forma dramática, Brecht ofrece un teatro que pone en relieve el aspecto narrativo de la obra, haciendo hincapié en las circunstancias sociales y políticas que condicionan el comportamiento de los personajes que las padecen (y, por lo tanto, también de los seres humanos). Los sucesos se plasman escénicamente de tal modo que el espectador es capaz de percibirlos con la debida distancia, facilitando que se genere en él una actitud crítica y constructiva, lo que, en última instancia, tiene como objetivo canalizar los cambios correspondientes en la sociedad a la que pertenece. Al respecto, el punto 37 de *El Pequeño Organón* resulta clarificador:

Identificación: Proceso por el cual el espectador siente tal empatía por el personaje y por los acontecimientos que transcurren en la obra que se imagina a él mismo en la situación del personaje. Igualmente el actor puede identificarse con el personaje que interpreta hasta verse imbuido por su personalidad. La teoría y práctica de Brecht se construye sobre la base de la no identificación, en la del espectador con la obra y en la del actor con su personaje.

> Si hacemos que sean las fuerzas sociales las que impulsen a moverse a nuestros personajes sobre el escenario, y si son éstas, además, diferentes dependiendo de la época, entonces, se lo pondremos difícil al espectador a la hora de identificarse con ellos. De ninguna manera podrá entonces el espectador sentir lo siguiente: "Así actuaría yo también". Sino que, a lo sumo, diría: "Si yo hubiese vivido bajo esas circunstancias...". Así, si ponemos en escena las piezas teatrales de nuestro propio tiempo como si fuesen piezas históricas, las circunstancias bajo las que opera el espectador podrían parecerle igualmente especiales y, es entonces cuando comenzaría la crítica.[310]

Para sintetizar las claves del Teatro Épico de Brecht tradicionalmente se utiliza un cuadro que compara las formas dramáticas aristotélicas y las formas dramáticas épicas. Resulta una tabla

(310) BRECHT, Bertolt, (1953), o.c., p. 123. Traducción de Juana Lor.

pedagógicamente útil si se asumen las simplificaciones a las que obliga toda esquematización:

FORMAS DRAMATICAS ARISTOTÉLICAS	FORMAS EPICAS
Se actúa	Se narra
Se envuelve al espectador en una acción escénica	Se hace del espectador un observador
Se absorbe su actividad	Se despierta su actividad
Se le hace experimentar sentimientos	Se le obliga a adoptar decisiones
Se ofrecen vivencias	Se ofrecen imágenes del mundo
El espectador es introducido en algo	Se sitúa al espectador frente a algo
Sugestión	Argumento
Se conservan las sensaciones	Las sensaciones conducen a una toma de conciencia
El espectador simpatiza	El espectador estudia
El hombre es algo conocido	El hombre es objeto de investigación
El hombre es inmutable	El hombre es mutable
La tensión aparece desde el principio	La tensión está en todo el desarrollo
Cada escena está en función de la siguiente	Cada escena tiene sentido en sí
La acción es creciente	La acción es oscilante
El pensar determina el ser	El ser social determina el pensar
Expresión de los sentimientos	Expresión de la razón

Tabla: Comparación entre la formas dramáticas aristotélicas y épicas. La forma dramática aristotélica más que una forma histórica concreta es una síntesis de aquellos elementos contra los que Brecht luchó y que le sirvieron como patrón comparativo para construir su propia concepción teatral. Igualmente es preciso hacer notar que, en cualquier caso, en su verdadera complejidad y riqueza, el teatro de Brecht no permaneció anclado herméticamente en lo que aquí se describe como forma épica, más

bien, osciló a lo largo de la gama que definen estos dos extremos. Tomado de: OLIVA, César y TORRES MONREAL, Francisco, *Historia básica del arte escénico*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2000, p. 383. El propio Brecht utilizó un esquema similar para sintetizar su concepción del Teatro Épico: BRECHT, Bertolt, *Escritos sobre teatro*. Traducción de Genoveva Dietrich, Alba Editorial, Barcelona, 2004, p. 46.

La *Verfremdung*: ¿distanciamiento, extrañamiento o...?

En el núcleo del Teatro Épico de Brecht encontramos un término que integra y articula todos sus aspectos técnicos, estéticos y conceptuales: la ***Verfremdung***. Brecht nos lo define así:

> Durante el periodo comprendido entre la Primera y la Segunda Guerra Mundial, la forma de actuar que se ensayaba en el teatro Schiffbauerdamm-Theater de Berlín para crear ese tipo de imágenes, descansaba en el "efecto de Verfremdung o efecto de extrañamiento" (Efecto-V). Una imagen extrañada es aquella que, a pesar de dejar reconocer el objeto, lo hace aparecer, al mismo tiempo, como algo ajeno.[311]

Verfremdung: Palabra alemana que significa desplazar algo conocido/habitual a un contexto desconocido/inusual. Traducida tradicionalmente como distanciamiento o extrañamiento, en la teoría y práctica de Brecht la *Verfremdung* establece la relación entre la escena y el espectador sobre la base de la no identificación. En consecuencia, tanto la estructura y el estilo de la dramaturgia, la interpretación de los actores, así como el resto de los elementos que conforman la puesta en escena, impiden la empatía emocional del espectador, posibilitando que éste perciba la obra desde una perspectiva crítica y argumentativa.

En esencia, a través de la *Verfremdung*, Brecht redefine la relación entre la escena y el espectador: los hechos escénicos se muestran con una singularidad tal que el espectador percibe la ficción teatral con un punto de extrañeza o distancia, lo que le permite conservar un punto de vista crítico respecto a los hechos que se le muestran. En ningún caso queda el espectador subyugado por la ilusión que hace de la escena un injerto de la vida cotidiana, ni tampoco por la magia que otorga al teatro una dimensión onírica. Todos los procedimientos de la *Verfremdung* se orientan, pues, a impedir su identificación emocional y a favorecer en él una actitud fundada en razones y argumentos.

Tradicionalmente la *Verfremdung* ha sido traducida como "distanciamiento". Sin embargo, desde el punto de vista lingüístico y

(311) BRECHT, Bertolt, (1953), o.c., p. 124. Fragmento traducido por Juana Lor.

conceptual, parece una traducción sólo parcialmente correcta. Semánticamente, el término *Verfremdung* implica el hecho de haber desplazado algo conocido/habitual a un contexto desconocido/inusual, de haber convertido algo conocido en ajeno.[312] Por lo tanto, si la palabra se traduce como distanciamiento se pierde esta noción fundamental; aunque, en sentido figurado, el hecho de que algo se vuelva ajeno lleva implícita la idea de que ese algo se ha distanciado.

Otra traducción castellana de *Verfremdung* menos utilizada ha sido "extrañamiento" que, en principio, se ajusta mejor a su significado original. De hecho, si consideramos la definición del propio Brecht, así como la conexión con el término ruso *ostranenie* (palabra rusa que fue acuñada en 1917 por el formalista Victor Sklovski para designar el proceso poético-literario por el cual se arranca el objeto de su contexto habitual y se coloca en otro inesperado, de tal forma que los hechos y los objetos se observan como si fuera la primera vez), la traducción de *Verfremdung* como extrañamiento parece igualmente la más adecuada.[313] No obstante, esta opción tiene el riesgo de asociar la *Verfremdung* a algo excesivamente raro o extravagante, lo cual también está lejos del sentido que le otorgó Brecht.

Hemos de concluir, por tanto, que no existe un término castellano unívoco que revele el significado exacto de *Verfremdung* tal y como Brecht lo expuso y, de hecho, en la teoría y práctica del dramaturgo alemán en función del contexto el término puede a veces asimilarse mejor a distanciamiento y otras a extrañamiento o incluso a no alienación.[314]

Tras esta breve discusión lingüística, volvemos a hablar en términos puramente teatrales: ¿Cómo lograba Brecht la *Verfremdung* en escena?

(312) La palabra alemana *Verfremdung* está formada por tres partículas lingüísticas: un prefijo (*ver-*), el lexema, que es la palabra que aporta el significado (*fremd/fremden*) y un sufijo sustantivador (*-ung*). El prefijo *ver-* indica una transformación, un cambio, un desplazamiento, el hecho de conseguir algo, de que algo llegue a su fin. Un equivalente en castellano de este prefijo podría ser *trans-* (por ejemplo, *transformar*). El adjetivo *fremd* puede significar en alemán, entre otras cosas, todo esto: extranjero, extraño, heterogéneo, desconocido, inusual, desacostumbrado, inusitado, ajeno, de otros. Así, por ejemplo, *Verfremden* (*Ver-fremd-en*) significa: desplazar algo conocido/habitual a un contexto desconocido/inusual (*fremd*). El sufijo *-ung*, por su parte, sirve para sustantivar una acción. Un equivalente en castellano de este sufijo podría ser -ción (acción y efecto de), que tiene el mismo fin (por ejemplo, *formación*).

(313) Tal y como apunta Peter Brook las fuentes de la *Verfremdung* de Brecht fueron diversas, siendo el *ostrananie* de Sklovski un referente probablemente menos importante que el estilo de actuación de Mei Lan Fang, que a la postre resultó un estímulo clave. Ver: BROOK, P., *Conceptos clave en la teoría y práctica de Brecht*. En: THOMSON, Peter y SACKS, Glendyr (eds.), *Introducción a Brecht*. Edición española de César de Vicente Hernando, Akal Ediciones, Madrid, 1998, pp. 227-244.

(314) Ante la dificultad de encontrar un equivalente absoluto en castellano, hemos optado por mantener la palabra original alemana *Verfremdung*, otorgando al lector la libertad de poder traducirla alternativamente como distanciamiento o extrañamiento, o incluso, como una conjunción de ambos términos.

En primer lugar, (hay que tenerlo siempre presente) la *Verfremdung* viene propiciada por el estilo y la estructura de la dramaturgia del propio Brecht, cuyas obras nos revelan un doble plano de significación: la fábula que se narra explícitamente, por un lado, y, por otro, la parábola metafórica de trasfondo social y político que subyace y que el espectador, gracias a su predisposición activa y distanciada, debe extraer.[315] Pero, en su consecución integral, la *Verfremdung* se traslada a los diferentes elementos de la puesta en escena: a la escenografía (no naturalista y donde prima la versatilidad y la tendencia a mostrar en un estilo depurado los elementos socialmente significantes), a la música (no ilusionista y que frecuentemente se muestra en contradicción con la dinámica interna de la escena) o a la iluminación (con tendencia a la apertura y la claridad, lo que deja al descubierto las transiciones y el artificio teatral). El efecto de la *Verfremdung* puede lograrse, asimismo, mediante la utilización de rótulos y paneles que objetivan los sucesos de la obra (*La madre* es un ejemplo prototípico) u otros procedimientos como las interpelaciones al público (a través de las cuales el actor explica los sucesos directamente al espectador) o la introducción de *songs* [canciones] (que obligan a que el drama se narre cantando y no se sufra).

La Verfremdung en el actor

Llevado al trabajo del actor, la *Verfremdung* tiene como *conditio sine qua non* la tendencia a la no identificación del actor con el personaje. Prevalece la noción de mostrar sobre encarnar, la transformación parcial sobre la transformación total, la distancia sobre la empatía. En otras palabras: el actor no se convierte en el personaje, más bien funciona como un intermediario que expone el personaje frente al espectador. Brecht nos lo aclara:

> El actor no se permite en el escenario llegar a la *transformación total* en el personaje que representa. No es Lear, Rapagón, Schwejk, etc., sino que muestra a estas personas. Dice sus frases con la mayor verdad posible, presenta sus comportamientos lo mejor que le permite su conocimiento del ser humano, pero no intenta convencerse a sí mismo (y a otros) de que se ha transformado totalmente en ellos.[316]

(315) Es preciso anotar que la *Verfremdung*, en cuanto a una concepción ideológica y estética de la puesta en escena, no es algo que se circunscriba exclusivamente a la dramaturgia de Brecht. De hecho, el propio Brecht se valió a menudo de otros autores dramáticos (Shakespeare, frecuentemente) para explicar su traslación práctica.

Evidentemente este planteamiento marca una clara diferencia con Stanislavski (particularmente con su primera etapa) y sitúa la relación entre el actor y el espectador en unas coordenadas diferentes. La cuarta pared que aísla la escena se rompe, permitiendo al actor establecer un contacto más directo con el espectador: le presenta abiertamente el personaje y sus acciones para que, desde una posición distanciada, pueda juzgarlas de acuerdo con las circunstancias históricas que plantea la obra.

A la hora de dar el relieve suficiente al personaje para que éste y sus actos puedan ser observados bajo una mirada razonada, hay un elemento que orienta al actor: el asombro. Las acciones, incluso las más ordinarias y naturales, deben mostrarse con un toque de singularidad, de ingenuidad, de sorpresa, evitando que se diluyan en la cotidianeidad y que, por lo tanto, sean asimiladas sin ningún tamiz crítico. Merece la pena rescatar al respecto un ejemplo que nos ofrece el propio Brecht:

> Supongamos que el suceso consistía en que una familia pequeñoburguesa enviaba a servir a su hija. Este hecho es bien conocido para el público de nuestro tiempo. Es absolutamente natural y cotidiano. Sucede mil veces y no sorprende a nadie. Para que este hecho aparezca como el acontecimiento socialmente significativo y problemático que realmente es, ha de ser distanciado al público en la representación. Entonces se hace visible que un ser humano joven es enviado al mercado como un producto terminado, como un cubo de leche o una pieza de tejido. Los cuidados que recibió aparecen en una nueva luz. Ha sido formado para el mercado, bien o mal, eso se verá. Ayer mismo la muchacha no podía salir sola a la calle, hoy la mandan a una casa extraña con una habitación sin cerrojo. Y se espera de ella que envíe dinero a casa. La manera de representar que exprese esto consiste entre otras cosas en que los actores hablen como si no pudieran creer lo que dicen. ¡Cómo si no, podrían decir las frases y giros habituales, cotidianos y mil veces dichos, que contradicen tanto a otros igualmente habituales, cotidianos y mil veces dichos! Esa manera de interpretar es crítica, y facilita la crítica frente a las relaciones entre los seres humanos.[317]

En este sentido, dice Brecht, el actor es un historiador social:

(316) Brecht, B., (2004), o.c., p. 134.
(317) Brecht, B., (2004), o.c., p. 168.

no hace del personaje un ser hermético en su individualidad y que, por consiguiente, sólo se representa a sí mismo; quiere más bien que el personaje aglutine diferentes perspectivas humanas, es decir, que represente no a un único individuo sino a la humanidad (o al menos a una parte) y que, en consecuencia, pueda servir como materia de estudio sociológico. Por eso, la famosa pregunta de Stanislavski "¿Qué haría yo si estuviera en las circunstancias dadas que plantea la obra?" es formulada por Brecht de la siguiente manera: "¿Cómo he visto yo que las personas dicen esto o hacen aquello?".

Distanciamiento, extrañamiento e historicidad. La *Verfremdung* del actor se sitúa, por tanto, en el área común que definen estos conceptos. Pero si pasamos a la práctica, ¿qué estrategias tiene el actor para entrenarse, para ejercitarse en la *Verfremdung*? Brecht nos propone algunas:

- *La técnica 'no esto- sino esto'*. El actor incluye aquello que no hace el personaje dentro de lo que hace. Es decir, en cada acción, el actor muestra aquello que el personaje deja de hacer como diciendo "no hago esto, sino esto otro". Cada movimiento se expone entonces como una decisión, como una toma de postura que deja advertir al espectador las otras opciones que no se llevan a efecto pero que también hubiesen sido posibles. En consecuencia, al espectador se le deja abierta la posibilidad para que juzgue las decisiones de los personajes como correctas o incorrectas, justas o injustas, de acuerdo con el contexto histórico y social que plantea la obra.

- *La técnica de citar.* Consiste en decir las palabras del personaje no con la espontaneidad de la primera vez, sino como si fuesen ya sabidas, como relatando, como si se tratasen, efectivamente, de una cita.

- *Trasponer las palabras del personaje a tercera persona.* Decir el texto en tercera persona, como si tratase de un testigo de la acción, obliga al actor a asumir un punto de vista distanciado del personaje.

- *Trasponer las palabras al pasado.* Al tratar las palabras y los actos como algo que ya ha sucedido, el actor se sitúa igualmente en una posición distanciada respecto a las acciones del personaje.

- *Decir las acotaciones del texto o indicaciones inventadas.* Insertando acotaciones e indicaciones en medio del verdadero texto dramático, el actor juega alternativamente el papel del personaje y el papel del narrador. Esto le permite retransmitir y observar distanciadamente las acciones de su personaje: "Se levantó y dijo malhumorado, pues no había comido...", "Oía aquello por primera vez y no sabía si era verdad", o "Sonrió y dijo muy tranquilo...".[318]

- *El artista se observa a sí mismo.* Tomando como referencia el estilo de interpretación de los actores chinos,[319] Brecht aconsejaba a sus actores observar manifiestamente sus movimientos durante la actuación, invitando al espectador a hacer lo mismo.

- *La utilización de máscaras.* La utilización de máscaras en el proceso de creación del personaje (aun cuando en escena el personaje esté desprovisto de ella), obliga al actor a eliminar la gesticulación facial (ilusionante) y a depurar los movimientos y los tonos de la voz. En escena, el espectador verá entonces la interpretación como una reproducción simple, sin el manierismo de los detalles naturalistas, y, por lo tanto, desde una posición distanciada.

De lo expuesto hasta ahora podría deducirse que Brecht aboca al actor a una interpretación fría y calculada en exceso. No es así. El actor (lo hemos apuntado) debe trabajar al calor que posibilite el entretenimiento del espectador y además debe saber componer las emociones del personaje a lo largo de la obra. Es cierto, no obstante, que la emoción es tratada aquí desde una perspectiva diferente a la interpretación de prototipo naturalista: se plasma como una materia de estudio que está inmersa dentro de un marco histórico concreto y no como un efecto omnipotente que embelesa la percepción del público. Eso no impide al actor, en

(318) BRECHT, B., (2004), o.c., p. 135.
(319) Ver recuerdo de Bertolt Brecht en: capítulo III, p. 167. Al hablar del actor chino, Brecht se refiere muy probablemente a los actores de la Ópera de Pekín y, en particular, a Mei Lan Fang, a quien vio actuar en 1935 en Moscú.

cualquier caso, emocionarse y dotar a su interpretación de la vida necesaria que la haga creíble. Ahora bien, bajo la premisa de la no identificación, las emociones que se despiertan en el actor no tienen por qué corresponder con las del personaje. El testimonio de Helene Weigel resulta esclarecedor:

> Me pongo muy fácilmente a llorar en el escenario. Y esto normalmente produce una reacción entre los espectadores y la gente dice: ¡Dios mío, cómo se identifica! Pero llorar me sale muy fácilmente por varias razones: primero, uno llora porque uno se siente tan guapo tan soberbio; segundo, con ciertas palabras se me humedecen los ojos y luego salen las lágrimas. Esta reacción se produce con frecuencia y no me podéis convencer de que en la tricentésima función de *Madre coraje* invirtiera yo algún sentimiento. Lo que salen son lágrimas sinceras. Pero esto no tiene nada que ver la identificación.[320]

El gestus social

Gestus social: En la terminología de Brecht, el gestus social hace referencia al conjunto de gestos, acciones y actitudes corporales y vocales que vienen dadas por las relaciones sociales que el personaje mantiene con el resto de los personajes y, por extensión, con la estructura social en la que está inmerso.

Para finalizar este recorrido por la teoría y práctica de Brecht, nos vamos a detener en otro de los elementos claves en relación con la técnica del actor: el ***gestus* social.**[321] Brecht lo define así:

> El ámbito de las actitudes que los personajes mantienen entre sí, es lo que llamamos el ámbito gestual. La actitud corporal, el tono de voz y la expresión del rostro están determinados por un *gestus* social: los personajes se insultan, se adulan, se aconsejan entre sí, etc.[322]

El *gestus* de Brecht es, por tanto, una actitud corporal y vocal del personaje que viene dada por las relaciones de índole social

(320) Citado en: WEIGEL, H., "Observar, imitar, depurar". En: *Revista ADE-Teatro* nº92, Septiembre-Octubre 2002, p. 202.
(321) Tal y como apunta Patrice Pavice, Brecht parte del sentido del *gestus* que divulgó Lessing en el siglo XVIII, es decir, lo entiende como la "manera característica de utilizar el propio cuerpo" con "la connotación social de actitud". Ver: PAVICE, P., *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Ediciones Paidós Ibérica, 1998, Barcelona, p. 226. Para profundizar en el complejo concepto del gestus brechtiano ver: PAVICE, Patrice, "El Gestus brechtiano y sus avatares en la puesta en escena contemporánea". Traducción de Nathalie Cañizares. En: *Revista ADE-Teatro* nº70-71, octubre 1998, p. 119-130.
(322) BRECHT, Bertolt, (1953), o.c., p. 132. Fragmento traducido por Juana Lor.

que éste mantiene con el resto de los personajes y con el universo que lo rodea.

Por un lado, el *gestus* puede ejecutarse en acciones concretas que revelan el trasfondo social y político en el que está inmerso el personaje. Brecht nos ofrece unos ejemplos:

> No todo gesto es un gesto social. La actitud de defensa ante una mosca no es, de momento, un gesto social, la actitud de defensa ante un perro podría serlo, si por ella se expresa por ejemplo la lucha que un hombre mal vestido ha de entablar con los perros guardianes. Los equilibrios para no caerse en una superficie resbaladiza producen un gesto social cuando alguien pudiera "perder la cara" al resbalar, es decir, sufriera menoscabo en su autoridad. (...) Por otro lado, en tanto que un gesto de dolor sea tan abstracto y general que no traspase el ámbito puramente animal no será un gesto social. (...) La mirada del perro apaleado puede convertirse en gesto social si se muestra cómo, a través de determinadas acciones de los hombres, el hombre individual es reducido al nivel animal.[323]

Pero existe además un *gestus* más permanente que pertenece a la propia individualidad del personaje y que refleja su carácter en relación con el nivel social que ocupa respecto a los otros personajes y al mundo. Así por ejemplo, Madre Coraje (la vendedora ambulante en medio de la guerra de los Treinta Años, protagonista de la famosa *Madre Coraje y sus hijos*), Arturo Ui (el doble de Adolf Hitler en *La evitable ascensión de Arturo Ui*) o Sen-té (la prostituta de buen corazón que protagoniza *El alma buena de Sezuán*) tendrán todos ellos un *gestus* social característico, esto es, una manera concreta y básica de utilizar su cuerpo y su voz que estará determinada por el estrato social al que pertenecen y por el tipo de relación (social) que mantienen con el resto de los personajes.

El trabajo del *gestus* se asienta en el núcleo de la teoría y práctica de Brecht. La cuidada selección de los *gestus*, de las actitudes físicas y corporales socialmente significantes del personaje a lo largo de la obra, resulta clave para que el personaje y, por ende, la historia que se narra pueda ser observada por el espectador bajo una perspectiva crítica y argumentativa. Sólo entonces, cuando se preserva la mirada distanciada del espectador, insiste Brecht, puede el teatro prestar un servicio real y tangible a la construcción de un mundo socialmente más avanzado e igualitario.

(323) BRECHT, B., (2004), o.c., pp. 241-242.

Tras la muerte de Brecht, en la segunda mitad del novecientos, estos innovadores planteamientos marcaron el desarrollo de un teatro y de una forma de entender el arte del actor que, dilatando su marco meramente artístico, se implicaban decididamente en la vertebración social y política de las nuevas sociedades. Ejemplo de esta tradición cuyas bases Brecht estableció sólidamente es el teatro de Augusto Boal, a quien dedicaremos el ante último capítulo (recuadro **Augusto Boal**).

> **Augusto Boal**
>
> **El actor combativo**
>
> El teatro presenta imágenes extraídas de la vida social según una ideología. Es importante que el actor no se aliene, por más especializada que sea determinada técnica. Debe tener siempre presente que actúa, que presenta a los espectadores imágenes de la vida e, ipso facto, de la lucha social, sea cual fuere el disfraz con el que esa lucha aparezca en la fábula de la obra. Es necesario que tenga siempre en cuenta la misión educativa de su actividad artística, su carácter pedagógico, su carácter combativo. El teatro es un arte y un arma.
>
> *Juegos para actores y no actores, 1998*
>
> BOAL, Augusto. *Juegos para actores y no actores.* Akal Editorial, Barcelona, 2004 (a), p. 362.

PETER BROOK Y LA TRANSPARENCIA DEL ACTOR

Dedicaremos las siguientes páginas a uno de los directores de escena más importantes y prolíficos del siglo XX: Peter Brook. Director de teatro, ópera y cine, creador e investigador incansable, Brook ha compaginado su labor escénica con una profunda reflexión del hecho teatral que nos ha hecho llegar a través de sus escritos, entre los que encontramos algunos de los más influyentes del siglo. Ellos revelan la inquietud fundamental que atraviesa toda su trayectoria: la búsqueda de un sentido profundo del teatro y los posibles caminos para recuperar su esencia sagrada y popular en la sociedad actual. Al encuentro de estos objetivos, Brook vertebra un discurso práctico y teórico que mantiene a Shakespeare como modelo escénico, pero que, al mismo tiempo, ha impregnado de los planteamientos de creadores como Artaud, Grotowski, el Living Theatre o de Brecht, y de pensadores espirituales como **Georges Gurdjieff**.

> **George Ivanovich Gurdjieff (¿1866? - 1949):** Líder espiritual de origen armenio. Elaboró una doctrina psicológica, sociológica y filosófica conocida como *Cuarto Camino*. Entre sus enseñanzas se encuentran lo que denominó *Danzas Sagradas* que integran ideas transmitidas oralmente, movimientos, ejercicios físicos y trabajos musicales. Escribió, asimismo, las siguientes obras: *Encuentros con hombres notables*, *La vida es real sólo cuando yo soy* o *El heraldo del bien que vendrá*, todas ellas publicadas a título póstumo. En teatro, las enseñanzas de Gurdjieff captaron el interés de personalidades como Brook o Grotowski.

Biografía abreviada de un director

Brook, hijo de padres rusos, nació en 1925 en Londres. Muy pronto, a los 16 años, abandonó la escuela con la firme determinación de ser director. Sus primeras tentativas fueron en el cine y, poco después pasó al teatro, a la postre su ámbito de trabajo principal. Desde entonces el director inglés ha dirigido más de 70 obras de teatro y de ópera y también una docena de películas.[324] Si seguimos el discurso del propio Brook, toda esta trayectoria puede dividirse en tres fases: el teatro de las imágenes,

(324) Entre las películas que dirigió Brook encontramos: *The Beggar´s Opera* (1953), *Moderato Cantabile* (1960), *The lord of flies* [El señor de las moscas] (1963), *Marat/Sade* (1966), *Tell me lies* [Miénteme] (1968), *King Lear* [El rey Lear] (1970), *Meetings with Remarkable Men* [Encuentro con hombres notables] (1979), *La tragédie de Carmen* [La tragedia de Carmen] (1983), *The Mahabharata* [El Mahabharata] (1989) y *The Tragedy of Hamlet* [La tragedia de Hamlet] (2002).

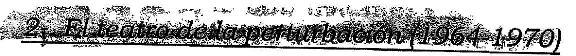
el teatro de la perturbación y el teatro de la inmediatez.[325]

1.- El teatro de las imágenes (1945-1963)

Laurence Olivier (1907-1989): Actor y director inglés, considerado uno de los mejores intérpretes del siglo XX. Destacó fundamentalmente por sus papeles en las obras más emblemáticas de Shakespeare, lo que le llevó a ser una de las referencias de la escena inglesa, si bien también interpretó a autores contemporáneos como Ionesco, Osborne o Beckett. Compaginó su carrera teatral con el cine donde cosechó igualmente numerosos éxitos como actor, entre ellos, el Oscar al mejor actor por la película *Hamlet* (1948), que también dirigió. Otras películas de su extensa filmografía como actor incluyen: *Enrique V* (1946), *El príncipe y la corista* (1957) *Espartaco* (1960) o *La Huella* (1972).

John Gielgud (1904-2000): Actor y director británico, célebre por su gran talento interpretando obras de Shakespeare. Actor muy activo, en teatro interpretó, además de un gran número de obras de Shakespeare, a autores como Antón Chéjov, Oscar Wilde, Bernard Shaw o Harold Pinter. En cine participó en películas como *Campanadas a medianoche* (1965), *Asesinato en el Orient Express* (1974), *El hombre elefante* (1980) o *Arthur, el soltero de oro* (1981), por la que ganó el Oscar al mejor actor de reparto). Ha publicado junto a John Miller *Interpretar a Shakespeare* (1992) y otros libros que recogen sus memorias: *An Actor and His Time* (1979) o *Backward glances: part one, time for reflection: part two, distinguished company* (1989).

La primera etapa de Brook se caracterizó por una prolífica producción. Dirigió obras de una gran variedad de estilos y géneros, desde obras dramáticas a comedias, pasando por la ópera; y desde textos clásicos (Shakespeare, fundamentalmente) hasta contemporáneos (Cocteau, Genet o Sartre, por citar algunos). A pesar de esta diversidad aparente, todas estas puestas en escena mantenían un sustrato común: se caracterizaban por una estética visual impuesta por el director donde, mediado un gran despliegue del artificio teatral (escenografía, luminotecnia, objetos...), se establecía una clara separación entre la escena y el público. A esta etapa corresponden aclamadas puestas en escena como la ópera *Salomé* (1949) de Richard Strauss, cuya escenografía fue realizada por Salvador Dalí, y numerosas obras de Shakespeare como *Titus Andronicus* (1955), *La tempestad* (1957) o *El rey Lear* (1962), en las que trabajó con actores de gran prestigio como intérpretes de Shakespeare como **Laurence Olivier**, Paul Scofield o **John Gielgud**.



2.- El teatro de la perturbación (1964-1970)

Llegada la década de los sesenta, el director inglés replanteó

(325) Es un criterio que tomamos, asimismo, de: MARSHALL, Lorna y WILLIAMS, David, *Peter Brook. Transparency and the invisible actor*. En: HODGE, Allison (ed.), *Twentieth Century Actor Training*, Routledge, London/New York, 2000, pp. 174-190.

su fórmula teatral. Consagrado como director de escena en una de las instituciones inglesas más prestigiosas, la Royal Shakespeare Company, Brook comenzó una etapa abierta y decidida hacia la investigación. A este periodo corresponde la creación del grupo experimental "Teatro de la Crueldad" bajo el auspicio de la propia Royal Shakespeare Company,[326] cuyo trabajo hemos analizado previamente. A este proyecto le siguieron puestas en escena como la ya citada *Marat/Sade* (1964), *US* (1966) –un espectáculo en respuesta a la guerra del Vietnam que bebía de las fuentes del *Happening*–, u *Oedipus* (1968) donde predominaba una atmósfera coral y ritual.

En esta reformulación escénica, Brook empezó a preocuparse de manera más específica por el trabajo del actor. Buscaba un teatro más vivo e inmediato que, teniendo como referente a Shakespeare, fuese capaz de integrar diferentes niveles dramáticos, desde lo sagrado (ligado al rito) a lo tosco (ligado a lo popular). Para ello siguió un proceso de depuración que paulatinamente le llevó a eliminar toda ornamentación excesiva de la escena hasta concentrar su indagación en el contacto actor-espectador desde el punto de vista humano y espacial.[327] Las reflexiones que llevaron a Brook a esta transformación quedaron reflejadas en su famoso libro *El espacio vacío*, publicado en 1968.

3.- El teatro inmediato (1970-)

Este interés por la experimentación teatral se cristalizó en 1970 con la creación del Centre International de Recherches Théâtrales (CIRT - Centro Internacional de Investigaciones Teatrales) en París. La pretensión de Brook era formar un elenco internacional estable de artistas para dedicarse a una investigación que abarcase no solo la vertiente artística del teatro, sino también su raíz antropológica. En sus inicios el grupo, formado por artistas provenientes de multitud de países (Estados Unidos, Japón, Francia, Inglaterra o Alemania) dedicó gran parte del tiempo a la exploración del arte del

(326) La creación de un grupo experimental que tuviese libertad para la investigación y que se mantuviese al margen de imperativos comerciales fue una *conditio sine qua non* que Brook exigió para retomar la dirección de la Royal Shakespeare Company.

(327) Desde perspectivas e intereses diferentes, Brook y Grotowski pasaron por un proceso análogo de depuración escénica. Brook plasmó esta evolución en su concepto del Espacio Vacío, y Grotowski a través de su Teatro Pobre. Además de esta conexión en la concepción de la escena, Brook y Grotowski mantuvieron una relación personal estrecha desde que se conocieron a mediados de los sesenta. Precisamente, en la última etapa de Grotowski, aquella que dedicó al Arte como Vehículo, Brook fue uno de los mejores valedores del director polaco.

actor. El propio Brook dirigía la mayor parte de las sesiones, y, de forma esporádica, los actores se entrenaban en diversas materias como la acrobacia, el Tai Chi Chuan, el Teatro Noh o el Kathakali.

En los primeros años, el CIRT realizó la mayor parte de sus representaciones en lugares fuera del edificio convencional del teatro. Visitaron numerosos países de todo el mundo y actuaron en la calle, en cafés, en hospitales, en comunidades rurales, parques urbanos... Las experiencias de esta primera época sirvieron al colectivo para indagar, fuera de los ornamentos típicos del teatro occidental (escenografía, luminotecnia, vestuario...), la esencia comunicativa del teatro, su fundamento humano y su carácter transcultural, desde los aspectos relacionados con el espacio escénico hasta los medios expresivos del actor. En esta sintonía de investigación antropológica se sitúa la puesta en escena de *Orghast* (1971), que comentaremos más adelante, y la estancia de varios meses en África, donde establecieron contacto, a través del teatro, con varios poblados nativos.[328]

Tras esta primera época caracterizada por las actividades itinerantes, en 1974 Brook se instaló en un antiguo teatro, Les Bouffes du Nord de París. Se trataba de un deteriorado teatro de vodevil situado en la estación norte de París cuya configuración espacial (apenas se remodeló el edificio) permitía albergar el tipo de teatro al que aspiraba el director inglés, aquel que se fundamentase en la relación directa y humana entre el actor y el espectador. Desde entonces todos sus espectáculos se han representado allí. Las últimas puestas en escena incluyen, entre otras muchas: *Les Ik* [Los Ik] (1975), una historia basada en una tribu del norte de Uganda; *The conference of birds* [La conferencia de los pájaros] (1979), adaptación escénica de una fábula sufí; *The Mahabharata* [El Mahabharata] (1985), la gran epopeya india; *The Man Who* [El hombre que] (1993) inspirada en el libro de Oliver Sacks *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero*; o, la más reciente, *The Tragedy of Hamlet* [La tragedia de Hamlet] (2001). Todas ellas guardan un mismo aroma creativo cimentado en la pulcritud de los medios, la sencillez del montaje y el análisis contemporáneo de los textos.

(328) Las vivencias de Brook y de su grupo en África se recogen en: HEILPERN, John, *Conference of the Birds: The Story of Peter Brook in Africa*, Routledge, London, 1999.

Exponemos a continuación algunos de los conceptos fundamentales que se desprenden del teatro Brook en relación con el trabajo del actor como la trasparencia, la integración de lo interno y lo externo, y la sensibilidad. Se trata de conceptos-guía que sirven para orientar al actor dentro de la concepción escénica del director inglés, pero que en ningún caso pueden considerarse elementos estancos de una metodología de interpretación sistematizada. Una mecanización del arte del actor impulsada por dogmas acabaría por asfixiar la esencia inmediata y humana que Brook busca en su teatro. Él mismo nos lo recuerda: "no hay recetas", "los métodos deben cambiar siempre".

Transparencia

Una de las características que Brook ha buscado insistentemente en sus actores ha sido la transparencia. La transparencia implica un estado de apertura físico, emocional y mental que permite al actor comunicarse con el público de forma inmediata, humana y viva. En este sentido, el director inglés se muestra contrario al concepto de *construir* un personaje, entendiendo que, de esta manera, el actor queda oculto detrás de una coraza que impide una verdadera comunicación con el espectador. Más bien, el proceso de preparación de un personaje es un vaciarse, un desprenderse de los miedos, de la racionalización excesiva y de las formas mecánicas y codificadas que atenazan al actor.[329] Sólo entonces, cuando el actor es capaz, por medio del texto y del personaje, de profundizar en su esencia humana puede llegar a una actuación tan sencilla como llena de significados y sugerencias que lo vincule estrechamente con el espectador. El director inglés sintetiza así esta idea:

> (...) la preparación de un personaje es exactamente lo opuesto a construirlo; es demolerlo, quitar ladrillo a ladrillo todo lo que constituye la musculatura del actor, las ideas e inhibiciones que se interponen entre él y su papel, hasta que un día, como una poderosa ráfaga de aire fresco, el personaje invade todos sus poros.[330]

(329) Brook ha colaborado constantemente con actores educados en diferentes tradiciones performativas como Danzas Balinesas, Kathakali, Kalarippayattu o Teatro Noh. Sin embargo, a diferencia de Barba, su intención nunca fue integrar y trabajar sobre las formas codificadas de estas tradiciones, sino indagar en las capacidades dramáticas propias del actor como individuo, aquellas que subyacen bajo toda expresión cultural concreta.

(330) BROOK, P., (1973), o.c., p. 25.

El de Brook, por tanto, es un proceso de destilación donde prima la depuración del comportamiento por encima del acopio de las técnicas. Este aprendizaje paradójico donde el actor desaprende las técnicas y los manierismos que lo vuelven artificial para buscar una comunicación pura, esencial con el espectador, nos hace recordar invariablemente a una de las influencias de Brook: Grotowski. En la "vía negativa" del director polaco vemos un procedimiento análogo, si bien desde una perspectiva ética y estética diferente, mediante el cual buscaba revelar la individualidad humana del actor a través de la representación (ver recuadro **Grotowski**).

Jerzy Grotowski

Vía negativa

Educar a un actor en nuestro teatro no significa enseñarle algo; tratamos de eliminar la resistencia que su organismo opone a los procesos psíquicos. El resultado es una liberación que se produce en el paso del impulso interior a la reacción externa, de tal modo que el impulso se convierte en reacción externa. El impulso y la acción son concurrentes: el cuerpo se desvanece, se quema, y el espectador sólo contempla una serie de impulsos visibles.
La nuestra es una *vía negativa*, no una colección de técnicas, sino la destrucción de los obstáculos.
Años de trabajo y de ejercicios especialmente elaborados para ello (mediante un entrenamiento vocal, plástico y físico, se guía al actor para que logre el punto exacto de concentración) permiten a veces que se descubra el inicio del camino. Entonces es posible cultivar cuidadosamente lo que se ha iniciado. El proceso mismo, aunque depende en parte de la concentración, de la confianza, de la actitud extrema y casi hasta de la desaparición del actor en su profesión, no es voluntario. El estado mental necesario es una disposición pasiva para realizar un papel activo, estado en el que no "*se quiere hacer algo*", sino más bien en el que "*uno se resigna a no hacerlo*".

Hacia un teatro pobre, 1968

Grotowski, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*, traducción de Margo Glantz, Siglo XXI Editores, Madrid, 1999, pp. 10-11.

La relación entre lo externo y lo interno

En una escala técnica más concreta, el concepto de transparencia implica que los impulsos internos del actor (psicológicos, mentales o emocionales) deben corresponderse con formas externas (corporales) claras y sencillas y, viceversa, las formas externas deben igualmente, aunque en dirección opuesta, reverberar en la

esfera interior del actuante. Nos encontramos aquí con una de las preocupaciones constantes de Brook: la conexión orgánica entre la esfera interior y la esfera exterior del actor. Es decir, la actuación como arte implica un proceso donde el actor debe integrar de forma inmediata, en un todo orgánico, vivo y sencillo, los elementos comunicativos que componen su actuación, sea cual sea el punto de partida de la expresión, bien se haya originado en un estímulo externo o bien en un estímulo interno.

Pasemos a la práctica. El propio Brook nos ofrece unos ejercicios para comprender y explorar esta conexión de doble vía. En primer lugar, nos propone extraer la vida interior de un movimiento impulsivo, aleatorio que se realiza con el brazo:

> Haced un movimiento con vuestro brazo derecho, dejad que vaya a donde quiera, de verdad, sin pensar. Hacedlo cuando yo os dé la señal y luego parad. ¡Ya!
> Mantened ahora el gesto tal como está, no lo alteréis ni lo mejoréis, procurad únicamente sentir qué es lo que expresáis. Comprobaréis que la actitud de vuestro cuerpo ha de causar por fuerza algún tipo de impresión. (...) No hay nada neutro.[331]

A continuación, en un proceso similar, partiendo asimismo de un movimiento no premeditado, insta a indagar el significado interno basándose en la disposición corporal que se ha formado. Pero (y he aquí el punto clave del ejercicio), una vez se ha generado dicho significado interno, para que la actitud gane en expresividad, se modifica ligeramente la forma exterior del cuerpo. Es decir, la relación se invierte, ahora es la esfera interior la que modifica la exterior.

> Hagamos el experimento una segunda vez. No lo olvidéis, es un movimiento del brazo sin premeditación. Conservad la postura tal como os haya quedado e intentad percibir la relación entre la mano, el brazo y el hombro hasta llegar a los músculos del ojo, sin alterar vuestra posición. Notad que todo tiene un significado. Ahora dejad que el gesto evolucione, que se haga más complejo mediante un movimiento mínimo, apenas un pequeño ajuste. Notad ahora que con este cambio minúsculo algo se ha transformado en la totalidad de vuestro cuerpo, que toda vuestra actitud se ha unificado y es más expresiva.[332]

(331) Brook, Peter, *La puerta abierta*. Traducción de Gema Moral, Alba Editorial, Barcelona, 2002, p. 84.
(332) Brook, P., (2002), o.c., p. 84.

Finalmente, Brook plantea lo opuesto: a partir de una forma externa impuesta desde fuera, el individuo debe descubrir la correspondiente asociación interna que se genera.

> Una vez más levantaremos el brazo en un sencillo gesto, pero la diferencia será fundamental. En lugar de hacer un movimiento propio, copiad el que os digo yo: colocad la mano abierta delante de vosotros con la palma hacia fuera. No hacéis esto porque os apetece, sino porque os lo pido yo y estáis dispuestos a seguirme sin saber todavía adónde os va a conducir. Os enfrentáis ahora a lo contrario de la improvisación; antes habéis hecho un gesto de elección propia, ahora se trata de otro impuesto. Aceptadlo sin preguntaos: «¿Qué significa?», de un modo intelectual y analítico, si no queréis quedaos «fuera». Intentad percibir lo que provoca en vosotros. Os han dado algo desde el exterior, que es diferente del movimiento libre que habéis hecho antes; aun así, si lo asumís totalmente será lo mismo, se hará vuestro y vosotros de él.[333]

La conclusión después de esta secuencia de ejercicios no podía ser otra: el actor debe buscar en todo momento la indisoluble conexión entre el componente interior y exterior de su actuación:

> El verdadero actor sabe que la auténtica libertad se produce en el momento en que lo que procede del exterior y lo que sale de dentro forman una perfecta combinación.[334]

Según cuenta Brook, generalmente, "los actores suelen trabajar de dentro afuera"[335]. Sin embargo, en la trayectoria del director inglés encontramos momentos concretos donde la interpretación de los actores tuvo su origen en el componente exterior. En el espectáculo *Los Ik*, por ejemplo, el punto de partida fueron una serie de fotografías de la tribu ugandesa.[336] Los actores debían reproducir con exactitud la actitud corporal que aparecía en las imágenes y, una vez incorporadas satisfactoriamente, dieron vida a esas formas por medio de la improvisación. Un caso parejo es la puesta en escena *El hombre que*. Durante el proceso de elaboración de los personajes (personas que padecían trastornos neurológicos), el grupo de actores convivió durante un tiempo con pacientes de un hospital para observar e imitar meticulosamente su comportamiento. A medida que avanzaban los ensayos, la forma exterior se fue integrando profundamente en el interior de los actores hasta que finalmente surgieron unos personajes de gran riqueza humana que dieron lugar a la versión definitiva de la obra.

(333) Brook, P., (2002), o.c., p. 85.
(334) Brook, P., (2002), o.c., p. 86.
(335) Brook, Peter, *Hilos de tiempo*. Traducción de Susana Cantero, Siruela, Madrid, 2003, p. 281.
(336) *Los Ik* se basó en una obra escrita por el antropólogo inglés Colin Turnbull donde se describía la situación límite en la que vivía la tribu Ik (asentada en el norte de Uganda) como consecuencia del paso de la caza al cultivo. El repentino cambio a una forma de vida agricultora había venido impulsada por el Gobierno ugandés al convertir sus tierras en parque nacional, lo que acabó sumiendo a la población en el hambre y la pobreza.

Sensibilidad y responsabilidad

Según lo expuesto hasta ahora, queda claro que para alcanzar la transparencia a la que Brook aspira, los canales del cuerpo, del intelecto y de la emoción deben permanecer interconectados y confluir en un mismo pulso comunicativo. Ampliando esta noción de conectividad, el actor debe igualmente ser sensible a otros estímulos externos con los que está obligado a convivir como son sus compañeros de reparto y el público. Esto es, el actor reacciona, crea y compone su actuación adaptándose momento a momento a la vivencia que percibe del resto de intérpretes y del espectador. Según Brook la verdadera esencia del teatro reside precisamente ahí, en hacer de él un espacio para una comunicación verdadera, que sea recíproca y viva entre actores y espectadores.

Yoshi Oida (1933-): Actor y director de origen japonés. Educado en principio bajo los códigos del Teatro Noh, en 1968 se unió al proyecto de investigación de Peter Brook en el Centre International de Recherches Théâtrales (CIRT), en París. Desde entonces Oida ha sido estrecho colaborador del director inglés y ha participado como actor en la mayoría de sus espectáculos, encarnando de forma singular el equilibrio entre la concepción escénica de Oriente y Occidente que Brook buscó en su teatro. Autor de *Un actor a la deriva* (1992), *Un actor invisible* (1997) y *An Actor's Tricks* (2007).

Si indagamos en el discurso teórico de **Yoshi Oida**, actor emblemático y estrecho colaborador de Brook, hallamos un término que ayuda a guiar la relación que se establece entre los actores: el intercambio. El propio actor nos ofrece un ejercicio para entender y ejercitar esta noción de intercambio:

> Dos personas mantienen una "conversación", en la que cada una solamente usa una mano. Como en una verdadera conversación, los compañeros "escuchan" y reaccionan a lo que "dice" la otra persona. No es similar a un idioma de señas ni un juego de adivinanzas en el que traten de atinarle a las palabras. Se trata más bien, de concentrar la existencia

entera en esa sola mano. Una especie de animal raro que se comunica con otro animal igualmente raro. Cuando se descubre la verdadera vida de esta criatura y que es capaz de desarrollar una relación real con el otro animal es fascinante observarlo.[337]

El mismo proceso vivo de comunicación que muestra el ejercicio enfocado en las manos, debe trasladarse y ampliarse hasta ocupar el conjunto cuerpo-mente del actor en escena. Aplicado al oficio de forma íntegra, por tanto, el intercambio hace referencia a la tara emocional, mental, corporal y sonora que se transfiere constantemente en la comunicación con los compañeros de escena y a la que el actor debe ser sensible para reaccionar y modificar su interpretación de acuerdo con ella. Escuchamos a Oida las conclusiones extraídas del ejercicio anterior:

(...) reaccionen directamente a lo que el compañero propone, sin negociación preliminar (al estilo de "si yo hago tal, tú haces cual"), tienen que trabajar a un nivel más profundo que el intelecto. Como resultado cada vez que "intercambien" "cambiará" algo interno, por reacción. Momento a momento están cambiando y respondiendo. De este modo, conforme se intercambian los sonidos y los movimientos el ser interior constantemente está modificándose.

Podemos asemejar este intercambio que se da entre el elenco de actores con el espíritu de equipo que preside cualquier deporte colectivo. Al igual que un equipo de fútbol, por ejemplo, el grupo de actuantes debe estar igualmente gobernado por la solidaridad, la compenetración y el afán de lucha por conseguir un objetivo común. En la pluma de Oida precisamente podemos leer esta analogía entre el teatro y el deporte que Brook ha expuesto no pocas veces, y que en esta ocasión hace referencia a *El Mahabharata,* un espectáculo que por su larga duración (9 horas) exigía de los actores un esfuerzo redoblado por mantener la concentración y la cohesión en cada escena:

[Brook] usaba la imagen del fútbol para ayudarnos a comprender lo que quería. Como si la obra fuera un partido de fútbol, había veintidós miembros del equipo y un balón, que era la historia. Como éramos todos del mismo equipo, no importaba quién jugara en cada lado, o si intercambiabas papeles en mitad de la obra. Juntos contábamos una historia, manteniendo una pelota en juego. Para continuar contando la historia, tenías que estar listo para recoger la pelota cuando llegaran tus escenas. A menudo, en teatro, no necesitas preocuparte demasiado de lo que los otros actores hacen en la escena anterior a la tuya. Pero en *El Mahabharata,* nos quedábamos y mirábamos la acción para ver la mejor manera de continuar la historia. Como las representaciones no eran nunca exactamente iguales, tenías que ver qué atmósfera o sentimiento se había establecido antes de tu entrada y continuar desde ahí. Recogías la acción y la llevabas hacia delante. [338]

(337) OIDA, Yoshi, *El actor invisible.* Traducción de Giorgina Tábora, Ediciones El Milagro, México DF, 2005, pp. 128-129.

De la misma manera que mantiene un contacto vivo con sus compañeros de escena, el actor es también sensible al intercambio que se da con el espectador. La relación entre actor y espectador, lo hemos apuntado, está en el centro de la propuesta escénica del director inglés. El actor debe, por tanto, conducir y adaptar su interpretación para conectar de una forma inmediata y directa con el público, un ente (así ha de entenderse) heterogéneo y mutable que difiere de función en función de acuerdo con multitud de variables sociales, culturales o económicas. El propio Brook nos ofrece un término que revela la cualidad viva de este vínculo que se establece entre actor y espectador: la asistencia.[339] El público *asiste* al teatro en el sentido no sólo de acudir, sino en el de ayudar, en el de favorecer el trabajo de los actores. La presencia del público resulta pues un estímulo imprescindible para que el actor pueda trascender la mecánica de los ensayos y hacer de su interpretación una representación viva que permanezca ligada al momento presente en el que se está desarrollando. Se trata de una asistencia recíproca: al tiempo que el espectador colabora activamente ofreciendo toda su receptividad, el actor ofrece al espectador, a través de su actuación, la posibilidad de acceder a un estado de percepción no-cotidiano, ligada al encantamiento teatral. Nuevamente recurrimos a Oida para extraer un ejemplo práctico en medio de esta disertación teórica:

Cuando estaba actuando en el *Mahabharata* tenía que prestar mucha atención al estado del público, puesto que, de no haberme importado, una de mis escenas principales se hubiera arruinado. En esta escena mi personaje, Drona, se suicidaba deliberadamente con gran calma. La escena

(338) OIDA, Yoshi, *Un actor a la deriva.* Traducción de Fernando Bercebal, Ñaque Editorial y Editorial La Avispa, Guadalajara, 2002, pp. 163-164.

(339) Brook utiliza la expresión francesa "J'assiste a une pièce" con este doble significado que, en castellano, adquiere igualmente. Ver: BROOK, P., (1973), o.c., p. 198.

anterior era comedia, en toda la extensión de la palabra. Si cuando yo entraba el público estaba todavía riéndose (es decir, preparado para la comedia) actuaba muy lentamente al principio de la escena para que se calmara y cambiará el objetivo de sus emociones. El nivel de risa variaba de noche a noche y, por reacción, la manera en que yo iniciaba la escena se modificaba. No cambiaba lo que hacía, ajustaba meramente el tempo y la fuerza de mi actuación para que el público entrara en un estado de receptividad adecuado.[340]

De lo expuesto hasta ahora se desprende que el actor debe permanecer abierto y sensible a los estímulos que se generan en tres planos diferentes: su interior, los otros compañeros y el público. Esta sensibilidad, no obstante, puede amplificarse y aplicarse a todos los elementos externos que influyen y ayudan al desarrollo de su trabajo como el espacio, el texto, los objetos, la escenografía o el vestuario. Todos ellos son estímulos que se deben acoger e integrar en el juego interpretativo. Una de las claves en la preparación del actor en la concepción de Brook reside precisamente en esta *responsabilidad*, entendida como la *habilidad* para *responder* de forma creativa, sencilla y directa a todo el material que se le ofrece.

El actor en los teatros de Brook

A lo largo de su recorrido teatral, Brook ha explorado diversos territorios dramáticos que exigían una preparación y un tipo de interpretación diferente. Podemos hablar al respecto de tres territorios interpretativos principales: el actor sagrado, el actor tosco y el actor como cuentacuentos. Si bien el director inglés exploró estos territorios de forma específica y consciente, no se trata de una división hermética ni excluyente y, de hecho, la propia evolución de sus puestas en escena ha llevado a los actores a saltar de un territorio a otro, incluso dentro de un mismo espectáculo. Se trata pues de tres territorios que, pudiendo fusionarse y combinarse entre sí, definen la amplia gama dramática del teatro de Brook. Los analizamos brevemente.

- *El actor en el teatro sagrado*

Al definir el teatro sagrado en su libro *El espacio vacío*, Brook

(340) OIDA, Y., (2005), o.c., pp. 140-141.

habla de un teatro que es capaz de hacer visible lo invisible.[341] Evidentemente, esto nos retrotrae a los orígenes rituales del teatro, a las ceremonias, a los cantos, bailes y danzas ancestrales con los que el ser humano buscaba comunicarse con aquello que no estaba al alcance de su conocimiento. Mirado en la actualidad, desde la perspectiva del director inglés, el teatro sagrado es aquel que tiende a trascender el estado ordinario de las cosas, de los objetos, de las acciones, del estado psicofísico del actor y de la percepción del espectador. El hecho teatral adquiere entonces una nueva valencia no cotidiana que conecta al actor y al espectador dentro de unas coordenadas espirituales y sagradas y donde la comunicación que se establece entre ambos resulta más vívida y profunda. Una de las puestas en escena que mejor ejemplifica este teatro sagrado es *Orghast* (1971). Se trataba de una obra que tenía como eje dramatúrgico el mito de Prometeo y que (en un experimento inédito hasta entonces en teatro) fue escrito en un idioma inventado por el poeta inglés Ted Hughes. El estreno tuvo lugar en las ruinas de Persépolis (Irán, en la actualidad), un escenario natural majestuoso de profundo calado histórico. La temática y el marco escénico, por tanto, confluían para obtener la atmósfera sagrada buscada y, en esta misma sintonía, se indagó el tipo de interpretación de los actores. La investigación se centró en estructuras sonoras inventadas por Hughes capaces de comunicar por su musicalidad, donde el propio sonido fuese el transmisor del mensaje. Se podían encontrar palabras como "stchchchchcroooar" o "gralakagong" que tenían un significado concreto ligado inextricablemente a su sonoridad y que el actor debía escarbar e incorporar. Como decíamos, en el teatro sagrado la interpretación es un vehículo que al actor le permite acceder a un estado de percepción-comunicación más profundo y humano:

> Uno piensa que el sonido del hombre nace de un vínculo entre lo más profundo de él, su cuerpo, su tráquea, su diafragma, su garganta y su cabeza, y ese vínculo entre la cabeza y el estómago entra en juego cuando emite un sonido. Cuando dices que la producción de un sonido es una de las acciones más profundas e íntimas, en el momento en que empiezas a acercarte al sonido de esa forma, acabas por entrar en un

(341) BROOK, P., (1973), o.c., pp. 56-89.

mundo de cualidades infinitas.[342]

- *El actor en el teatro tosco*

Según lo expuesto por Brook en *El espacio vacío*, el teatro tosco es un teatro que se vale de recursos teatrales de asimilación inmediata para establecer una relación directa y estrecha con el espectador. Abundan los gags, las canciones populares, los ruidos, las narices, las barrigas postizas... Elementos todos ellos que se disponen sin adornos, en bruto, ensalzando lo burdo, lo sucio y la obscenidad sin ataduras estilísticas, desde la alegría y la desvergüenza. Se trata pues de un teatro que, enraizado en la tradición del teatro popular, tiende a salir del edificio teatral convencional (aunque no siempre lo hace) para desarrollarse en lugares inéditos (plazas, calles, bosques, graneros...) que puedan albergar con inmediatez un acto teatral precisamente allí donde está el pueblo. En esta forma de teatro el actor recurre a los medios expresivos más crudos y sencillos: los objetos encontrados, la improvisación desnuda y una comunicación hecha a base de sudor y de imaginación canalizan un teatro que se asimila al instante, en el mismo momento en que se ejecuta y sin digestiones reflexivas.
Inicialmente, el CIRT investigó esta idea del teatro tosco con una creación que llamaron *The carpet show* [El espectáculo de la alfombra] y que ofrecieron en pueblos nativos de Irán y de África, lugares que no compartían ni su idioma ni su cultura. Como bien indicaba el título, el espectáculo constaba tan sólo de una alfombra cuya única función era delimitar el espacio escénico; el resto de los elementos como la narración, los personajes o las acciones se improvisaban o se convenían ligeramente antes de cada función. En estas condiciones austeras, el actor se vio obligado a desarrollar su instinto dramático sobre la base de una comunicación esencial que debía saltar todas las barreras culturales, sin rodeos ni embellecimientos superfluos. Yoshi Oida, protagonista de aquella aventura teatral, nos explica lo que supuso el trabajo en el teatro tosco en su evolución como actor:

> En Kathakali (...) el actor tarda seis horas en maquillarse. Durante ese

(342) CROYDEN, Margaret, *Conversaciones con Peter Brook*. Traducción de Ismael Attrache Sánchez, Alba Editorial, Barcelona, 2005, p. 83.

> tiempo, lentamente entra en otro estado de conciencia en la preparación de su representación. En Japón, solía hacer algo similar; pero en África no había camerinos, ni escenario, ni telón. Sólo la alfombra en el suelo. Los actores se sentaban cerca de la alfombra, entre el público, después pasaban a la alfombra y hacían algo. Tuve que olvidar mis viejos hábitos. No podía preparar mi ilusión antes de entrar; tenía que crearla según salía. No podía haber ninguna preparación.
> Finalmente, al trabajar de esta manera, logré desarrollar algo de confianza en mi habilidad para contactar con el público, incluso cuando no había un lenguaje común. Siempre desde entonces, incluso trabajando sobre un escenario en Europa, no he necesitado una idea fija de la obra. Me siento a mis anchas, simplemente respondiendo. Ahora, si algo adverso sucede, tengo la habilidad de manejarlo. He aprendido a ser un 'actor rudo [tosco]'.[343]

- *El actor como cuentacuentos*

La idea del actor como cuentacuentos se fraguó en la puesta en escena de *La conferencia de los pájaros*, cuando se realizó su tercera y definitiva versión en 1979. El espectáculo estaba basado en una fábula sufí de Farid Ud-Din Attar, cuyo eje argumental es el viaje que emprenden unos pájaros para encontrarse con el rey del mundo, en un intento de revertir la caótica situación en la que viven. A lo largo de su búsqueda, los pájaros tienen que hacer frente a la muerte de algunos de sus compañeros y otra serie de adversidades hasta que, finalmente, descubren que son ellos mismos la reencarnación del rey que buscan. La alegoría muestra el camino espiritual sufí por el cual toda experiencia divina pasa por la exploración interior y profunda de uno mismo.
Ante la compleja estructura narrativa de la obra, cuya historia principal, de atmósfera mítica, engendra a su vez otra serie de historias de carácter satírico, el punto de partida dramatúrgico que estableció Brook fue paradójicamente sencillo: los actores eran cuentacuentos que narraban la fábula ayudándose de elementos como máscaras, títeres y trozos de tela. Los actores, por tanto, eran fundamentalmente narradores que, por medio del uso versátil de los objetos, mudaban de un personaje a otro y saltaban de un modo de interpretación a otro,

(343) OIDA, Y., (2002), o.c., p. 99.

desde lo sagrado a lo tosco, pasando por todos sus matices intermedios.
Posteriormente, con *El Mahabharata*, esta concepción del actor como cuentacuentos fue integrándose de forma más compleja en la puesta en escena. En esta ocasión el actor debía conjugar la narración con la encarnación de forma simultánea. Es decir, al tiempo que asumía el papel de cuentacuentos, introduciendo directamente al espectador en la atmósfera de la obra y guardando cierta distancia respecto al personaje, el actor debía interpretar el personaje incorporándolo emocional y físicamente. Escuchamos a Oida explicándonos en primera persona la complejidad de la propuesta:

> Cuando interpretabas tu papel principal, tenías que convertirte en esa personalidad con todo tu ser, dando vida al personaje con energía y compromiso. A la vez, también eras un cuentacuentos, permaneciendo un poco al margen de los acontecimientos. En *El Mahabharata*, tenías que interpretar en dos niveles distintos simultáneamente. Eras el personaje y el cuentacuentos; el personaje experimentando los sucesos directamente, y el cuentacuentos manipulando al personaje como a un títere.

Mantener al actor navegando entre estos dos planos, el de la encarnación y el del distanciamiento, ha sido una de las obsesiones constantes en la trayectoria de Brook. Una preocupación que también la hemos visto en Brecht, aunque al servicio de unos presupuestos éticos y estéticos diferentes y en un equilibrio que parecía decantarse en favor de la distancia (recuadro **Bertolt Brecht**).

Hacia una interpretación directa, viva y humana

Como hemos visto, si Brook no ha dejado un sistema establecido para la formación de actores es porque la naturaleza propia de su teatro requiere de una interpretación cuyas cualidades principales (la humanidad, la inmediatez y la viveza) quedarían ahogadas ante cualquier método mecánico impuesto desde fuera. Dice el director inglés al respecto que toda forma estanca (y un método excesivamente rígido de interpretación puede considerarse así), incapaz de adaptarse a las nuevas condiciones que exige todo proceso orgánico resulta mortal y, por lo tanto, va en contra de la

Bertolt Brecht

El efecto de la *Verfremdung*

La finalidad de esta técnica del efecto distanciador [*Verfremdung*] consistía en procurar al espectador una actitud analítica y crítica frente al proceso representado. Los medios eran artísticos. (...).
La premisa para conseguir el efecto distanciador [*Verfremdung*] es que el actor dé a aquello que quiere mostrar el gesto claro del enseñar. La idea de la cuarta pared ficticia que separa el escenario del público, produciendo la ilusión de que lo que ocurre sobre el escenario tiene lugar en la realidad, sin público, naturalmente ha de ser abandonada. En principio el actor, en estas circunstancias, podrá dirigirse directamente al público.
El contacto entre el público y el escenario se produce generalmente, como es sabido, sobre la base de la identificación. Los esfuerzos del actor convencional se concentran tan a fondo en la consecución de este acto psíquico que podemos decir que ve en ello exclusivamente el objetivo principal de su arte. Nuestras observaciones introductorias ya demuestran que la técnica que produce el efecto distanciador [*Verfremdung*] es diametralmente opuesta a la técnica que busca la identificación. El actor está obligado por ella a no provocar el acto de la identificación.
Sin embargo, en su esfuerzo por representar a determinadas personas y mostrar su comportamiento no necesita prescindir por completo del medio de la identificación. Ha de emplear este medio en la medida en que lo emplearía cualquier persona sin cualidades ni ambiciones de actor para representar a otra persona, es decir, para mostrar su comportamiento. Esta demostración del comportamiento de otras personas se da cada día en innumerables ocasiones (los testigos de un accidente reproducen a los que se acercan el comportamiento del accidentado, bromistas imitan la manera de andar de un amigo, etc.) sin que las personas en cuestión intenten producir una ilusión cualquiera en sus oyentes. Pero no cabe duda de que se identifican con las personas para apropiarse de sus características.

Nueva técnica del arte interpretativo, 1933-1947

BRECHT, Bertolt. *Escritos sobre teatro*, traducción de Genoveva Dietrich, Alba Editorial, Barcelona, 2004, pp. 131-132.

esencia viva del teatro. En busca de una actuación directa, viva y humana, sí encontramos, no obstante, algunos términos-guía que orientan al actor: [redacted] que hemos analizado previamente. Por eso cuando a Brook le preguntaron acerca del tipo de actores que buscaba, la respuesta fue la siguiente:

> El tipo de actor que puede abrirse a sí mismo y comunicarse libremente con

otros. El que puede expresar más que la imaginación de un director.[344]

El actor que se proponga alcanzar estos objetivos necesita, obviamente, un entrenamiento y una técnica disciplinada, pero siempre y cuando toda esta preparación se dirija a liberar los automatismos y a expandir los horizontes creativos del individuo. Siguiendo el hilo a esta dialéctica entre la técnica y la libertad, recogemos, a modo de conclusión, las palabras de Oida que, habiéndose educado en el rigor del Teatro Noh tuvo que reorientar su interpretación a la concepción teatral de Brook:

> Hay un peligro con el entrenamiento técnico. Puedes llegar a ser un esclavo de la técnica. A menudo veo gente moviéndose en el escenario y es evidente que han entrenado ballet clásico. No hay nada negativo en practicar ballet clásico como parte del entrenamiento de un actor, pero no debería ser visible en su interpretación (a menos que se haga con intención en un momento específico). Realizas entrenamiento técnico para eliminar unos hábitos personales y hacer tus acciones más claras y "sencillas". No deberías sustituir simplemente esquemas personales por esquemas técnicos. Cuando esto sucede, el actor se ha hecho esclavo del sistema de entrenamiento(...). Los estudiantes necesitan descubrir sus propias formas de interpretar. Yo cometí el mismo error cuando era joven. Aprendí muchas técnicas diferentes y siempre estaba pensando en cómo usarlas en el teatro. Al cabo de los años, cuando trabajaba con Brook, tuve que deshacerme de todas mis técnicas cuidadosamente aprendidas. Finalmente descubrí que lo único que necesitas realmente es libertad.[345]

(344) OIDA, Y., (2002), o.c., p. 48.
(345) OIDA, Y., (2002), o.c., p. 51.

Bibliografía

Bibliografía sobre Antonin Artaud

- ARTAUD, Antonin, *Cartas desde Rodez, I,* traducción de Ramon Font, Editorial Fundamentos, Madrid, 1981.
- ARTAUD, Antonin, *Cartas desde Rodez, II,* traducción de Ramon Font, Editorial Fundamentos, Madrid, 1986.
- ARTAUD, Antonin, *Cartas desde Rodez, III,* traducción de Ramon Font, Editorial Fundamentos, Madrid, 1980.
- ARTAUD, Antonin, *El teatro y su doble,* traducción de Enrique Alonso y Francisco Abelenda, Edhasa, Barcelona, 1990.
- BARBER, Stephen, *Blows and Bombs. Antonin Artaud: The Biography,* Creation Books, London, 2003.
- BECK, Julian, *The Living Theatre,* Editorial Fundamentos, Madrid, 1974.
- DE MARINIS, Marco, *Artaud y el segundo teatro de la crueldad,* en: DE MARINIS, Marco, *En busca del actor y del espectador.* Traducción de Galerna, Buenos Aires, 2005, pp. 163-178.
- HAYMAN, Ronald, *Artaud and after,* Oxford University Press, London, 1977.
- INNES, Christopher, *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia,* traducción de Juan José Utrilla, Fondo de Cultura Económica, México DF, 1981.
- JAMIESON, Lee, *Antonin Artaud,* Greenwich Exchange, London, 2007.
- MALINA, Judith, *The Diaries of Judith Malina,* Gorve Press, New York, 1984.
- TYTELL, John, *The Living Theatre. Arte, exilio y escándalo,* Los Libros de la Liebre de Marzo, Barcelona, 1999.

Material audiovisual sobre Antonin Artaud

• PRIEUR, Jérôme y MORDILLAT, Gérard, *Artaud*, Facets Video, 2006.

Referencias en internet sobre Antonin Artaud

• www.artaud.no-ip.org
Incluye enlaces con poemas, ensayos y material radiofónico de Artaud. En castellano.

• www.lamaquinadeltiempo.com/Artaud/indexart.htm
Incluye textos de y sobre Artaud, así como diversas fotografías suyas. En castellano.

• www.jacquesderrida.com.ar/textos/artaud_1.htm
Artículo de Jacques Derrida titulado "El teatro de la crueldad y la clausura de la representación". En castellano.

• www.jacquesderrida.com.ar/textos/artaud_voces.htm
Entrevista de Èvelyne Grossman a Jacques Derrida titulada "Las voces de Artaud". En castellano.

• http://artaud.vefblog.net/
Blog dedicado a Artaud que incluye textos y abundante material gráfico. En francés.

• www.antoninartaud.org
Dedicada a Antonin Artaud. En inglés y francés.

• www.docmartine.com/artaud/intro.php
Dedicada a Antonin Artaud. En francés.

Biografía sobre Bertolt Brecht

- "1898-1998. Brecht", *Revista ADE-Teatro* nº70-71, octubre 1998

- BENJAMIN, Walter, *Brecht. Ensayos y conversaciones*, traducción de Mercedes Rein, Arca Editorial, Montevideo, 1970.

- BRECHT, Bertolt, *Escritos sobre teatro*, traducción de Genoveva Dietrich, Alba Editorial, Barcelona, 2004.

- BRECHT, Bertolt, *Kleines Organon für das Theater*, en: BRECHT, Bertolt, *Versuche 27/32 Heft 12*. Suhrkamp Verlag, Berlín, 1953, pp. 107-140.

- BRECHT, Bertolt, *Teatro Completo*, traducción de Miguel Sáenz, Ediciones Cátedra, Madrid, 2006.

- OLIVA, César y TORRES MONREAL, Francisco, *Historia básica del arte escénico*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2000.

- DESUCHÉ, Jacques, *La técnica teatral de Bertolt Brecht*, traducción de Ricard Salvat, Oikos-Tau, Barcelona, 1968.

- EWEN, Frederic, *Bertolt Brecht. Su vida, su obra, su época*, traducción de Alejandro Varela, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2001.

- MAYER, Hans, *Brecth*, traducción de Barbar Kügler, Betti Linares y Marisa Barreno, Hiru, Hondarribia, 1998.

- PAVICE, Patrice, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, traducción de Jaume Melendres, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1998.

- PISCATOR, Erwin, *El Teatro Político*, traducción de Salvador Vila, Hiru, Hondarribia, 2001.

- THOMSON, Peter, *Brecht and actor training. On whose behalf do we act?* en: HODGE, Allison (ed.), *Twentieth Century Actor Training*, Routledge, London/New York, 2000, pp. 98-112.

- THOMSON, Peter y SACKS, Glendyr (eds.), *Introducción a Brecht*, edición española de César de Vicente Hernando, Akal Ediciones, Madrid, 1998.

- WEIGEL, Helene, "Observar, imitar, depurar", en: *Revista ADE-Teatro* nº92, Septiembre-Octubre 2002, pp. 200-202.

Referencias en internet sobre Bertolt Brecht

- http://german.lss.wisc.edu/brecht/
  Página de la International Brecht Society. En inglés.

- http://german.lss.wisc.edu/brecht/chronology.html
  Cronología abreviada de Brecht. En inglés.

- http://www.berliner-ensemble.de/
  Página oficial del Berliner Ensemble. En alemán.

Biografía sobre Peter Brook

- BANU, Georges, *Hacia un teatro primero*, tradución de Cristina Piña, Edicionesartesdelsur, Buenos Aires, 2006.

- BROOK, Peter, *El espacio vacío*, traducción de Ramón Gil Novales, Ediciones Península, Barcelona, 1973.

- BROOK, Peter, *Más allá del espacio vacío*, traducción de Eduardo Estupá, Alba Editorial, Barcelona, 2001.

- BROOK, Peter, *La puerta abierta*, traducción de Gema Moral, Alba Editorial, Barcelona, 2002.

- BROOK, Peter, *Hilos de tiempo*, traducción de Susana Cantero, Siruela, Madrid, 2003.

- CROYDEN, Margaret, *Conversaciones con Peter Brook*, traducción de Ismael Attrache Sánchez, Alba Editorial, Barcelona, 2005.

- HEILPERN, John, *Conference of the Birds: The Story of Peter Brook in Africa*, Routledge, London, 1999.

- KUSTOW, Michael, *Peter Brook. A biography*. St, Martin´s Press, New York, 2005.

- MARSHALL, Lorna y WILLIAMS, David, *Peter Brook. Transparency and the invisible actor*, en: HODGE, Allison (ed.), *Twentieth Century Actor Training*, Routledge, London/New York, 2000, pp. 174-190.

- MOFFIT, Dale, *Between Two Silences*, Suthern Methodist University Press, Dallas, 1999.

- OIDA, Yoshi, *Un actor a la deriva*, traducción de Fernando Bercebal, Ñaque Editorial y La Avispa, Guadalajara, 2002.

- OIDA, Yoshi, *El actor invisible*, traducción de Giorgina Tábora, Ediciones El Milagro, México DF, 2005.

Referencias en internet sobre Peter Brook

- www.au126.com/peterbrook/index.html
  Página oficial de Peter Brook. En inglés y francés.

- www.experimentaltheatre.org/new_page_1.htm
  Página que incluye una sección dedicada a Peter Brook donde se incluyen conferencias dictadas por el director inglés así como varios artículos sobre su trabajo. En inglés.

CAPÍTULO IX

GROTOWSKI: DEL ACTOR AL *PERFORMER*

En realidad, Grotowski nunca estuvo en el teatro.

Richard Schechner

Biografía artística

JERZY GROTOWSKI: EN BUSCA DEL RITUAL

Origen y formación

Jerzy Grotowski nació en 1933 en Rzesdów, una pequeña ciudad al sudeste de Polonia. Con el comienzo de la II Guerra Mundial, él y su familia se trasladaron a un pueblo cercano, Nienadówka, donde vivió la infancia y la adolescencia en un entorno rural. En 1951, y después de superar una grave enfermedad que casi lo desahucia, entró en la Escuela Superior de Arte Dramático de Cracovia para estudiar dirección escénica. En mitad de la carrera académica, intercaló una estancia de un año en el GITIS (Academia Rusa de Artes Escénicas) de Moscú que resultó clave en su evolución. Allí conoció de primera mano, bajo la tutela del profesor Yuri Zavadski (antiguo actor de Vajtángov y de Stanislavski), las últimas investigaciones de Stanislavski y su Método de las Acciones Físicas y tomó contacto también con las innovadoras propuestas escénicas de Meyerhold. Tras su estadía en Moscú tuvo lugar otro acontecimiento igualmente relevante: realizó su primer viaje a Asia Central donde perfiló sus conocimientos sobre sánscrito y filosofía oriental.[346] La India y Stanislavski fueron precisamente dos fuentes que habrían de estar presentes a lo largo de toda su trayectoria.

A su vuelta de la India, Grotowski participó activamente en el movimiento político de protesta conocido como el Octubre Polaco de 1956. Apoyado por numerosos artistas e intelectuales, el levantamiento reclamaba soluciones para la precaria situación de la clase trabajadora frente a la política de corte estalinista de los gobernantes. La incursión de Grotowski en la política, no obstante, fue sólo temporal y después de 1957 dedicó todos sus esfuerzos al teatro.

Ludwik Flaszen (1930-): Literato y crítico de origen polaco, ensayista, director de escena y estudioso de las Artes Escénicas. La etapa más importante de su carrera está vinculada al Teatr 13 Rzedów (desde 1962, Teatr Laboratorium) que fundó junto a Grotowski y en el que desarrolló la labor de asesor artístico y literario. Posteriormente desarrolló su actividad en París donde imparte cursos y dirige espectáculos teatrales (adaptaciones de obras de Fiódor Dostoyevski y Franz Kafka, fundamentalmente).

(346) El interés por la India y la filosofía oriental se remonta a su niñez, cuando leyó el libro *La India secreta* de Paul Brunton. Posteriormente, entre 1957 y 1958, Grotowski impartió clases de filosofía oriental en el Club de Estudiantes de Cracovia que incluían materias como budismo, busdismo-zen, yoga, confucionismo o taoísmo.

Finalizados los estudios de dirección escénica, en 1959 un reconocido crítico polaco llamado **Ludwik Flaszen**, le invitó a hacerse cargo de la dirección de un teatro en la pequeña ciudad de Opole: el Teatr 13 Rzedów (El Teatro de las 13 filas). En sus inicios como director, Grotowski puso en escena textos de los entonces llamados dramaturgos vanguardistas como Cocteau o Maiakovski. Con ellos siguió un modelo de teatro del que renegó después: un teatro que llamaba "total", aquel que se enriquecía con el mestizaje de diferentes disciplinas no específicamente teatrales (música, danza, circo, cine...). Paulatinamente, sin embargo, guiado por un afán de búsqueda constante Grotowski dio un giro a sus propuestas escénicas que acabó cristalizando una nueva y revolucionaria concepción del teatro.

El Teatro Pobre

En las sucesivas puestas en escena Grotowski depuró su lenguaje escénico hasta llegar a la siguiente afirmación:

> El teatro puede existir sin maquillaje, sin vestuarios especiales, sin escenografía, sin un espacio para la representación (escenario), sin iluminación, sin efectos de sonido, etc. No puede existir sin la relación actor-espectador en la que se establece la comunión perceptual, directa y viva.[347]

La relación entre el actor y el espectador, el contacto que se establece entre los seres humanos es, según Grotowski, la esencia del teatro, su núcleo, aquello que lo diferencia del resto de las artes. Como veremos, esto que aparece como una conclusión es, en realidad, el punto de partida de toda su trayectoria artística. En la década de los sesenta, esta perspectiva del hecho teatral acrisoló una de las concepciones teatrales más importantes e influyentes del siglo XX: el Teatro Pobre. Repasemos algunas de sus características más relevantes.

Por un lado, en busca de dar una nueva dimensión a la relación entre actor y espectador, Grotowski destruyó la separación física entre ambos: en sus espectáculos no había un espacio reservado para los actores (escenario) y otro para los espectadores (butacas), ambos espacios quedaban fusionados en uno solo, obligando a con-

(347) GROTOWSKI, Jerzy, *Hacia un teatro pobre*. Traducción de Margo Glantz, Siglo XXI Editores, Madrid, 1999, p. 13. Se trata del libro-emblema donde se delinean las bases del Teatro Pobre.

vivir a actores y espectadores de forma muy estrecha. Así lo recuerda Eugenio Barba, su ayudante de dirección por aquel entonces:

> La abolición de los dos espacios específicos, escenario para actores y platea para los espectadores, corresponde a la abolición de los barrotes de una jaula de leones en un jardín zoológico. Protegidos por los barrotes, podemos estar a 40 centímetros del rey de los animales y sentirnos seguros. Eliminados los barrotes, nuestra seguridad se volatiliza y la participación del espectáculo adquiere toda otra intensidad. Ahora que esta ósmosis se ha convertido en 'lugar común', tanto en el teatro tradicional como en el de calle, es difícil imaginar el *shock* y el impacto que produjeron, a principios de los sesenta, espectáculos como *Akropolis, Dr. Faustus* y *El príncipe constante*.[348]

Pero no sólo eso. En cada uno de sus espectáculos, además, Grotowski confería un papel particular al espectador. En un principio, el espectador pasó a ser un elemento específico del espectáculo, casi como un personaje más. Así por ejemplo, en *Kordian* (1961), los espectadores, sentados sobre las camas donde se desarrollaba la acción, se convertían en los enfermos de un hospital psiquiátrico; y en *Dr. Fausto* (1963), eran los huéspedes de la última cena del protagonista. Después, entendiendo que esta asignación premeditada de un rol al espectador hacía ficticia su relación con los actores, Grotowski situó al espectador en la perspectiva de un testigo. Este es el caso de *El príncipe constante* (1965), donde los espectadores, sentados detrás de una especie de barrera y desde lo alto, observaban la acción como si se tratase de una corrida de toros o una sala de operaciones. En su último espectáculo, *Apocalypsis cum Figuris* (1968), los espectadores simplemente se situaban a los cuatro lados de la sala, bien sentados en bancos, en el suelo, o de pie.

Otra de las transformaciones que introdujo Grotowski se refiere al tratamiento del texto. La idea de recomponer el texto, hasta entonces intocable, ya había sido formulada por otros directores como Meyerhold, por ejemplo. Pero Grotowski dio una vuelta más a la tuerca: no buscaba sólo actualizar el texto sino extraer de él un **arquetipo** que, según él, todo texto clásico escondía. Sigamos a Barba para palpar el impacto de esta nueva forma de abordar el texto:

(348) BARBA, Eugenio, *La tierra de cenizas y diamantes*. Traducción de Lluis Masgrau, Octaedro, Barcelona, 2000, pp. 43-44. En este libro Barba relata su aprendizaje junto a Grotowski en el periodo que estuvo en Polonia (1961-1964).

> Grotowski construía equivalentes escénicos que derivaban coherentemente del texto, pero que alteraban su letra con un extremismo nunca visto en la historia del teatro y que, en aquel tiempo, era considerado un sacrilegio.[349]

Arquetipo: Patrón ejemplar del cual derivan otros objetos, ideas o conceptos. En psicología fue ampliamente estudiado por el psicoanalista Carl Gustav Jung, que se refería a ellos como imágenes presentes desde tiempos remotos en el inconsciente colectivo del ser humano. Así formulado, los arquetipos configuran ciertas vivencias individuales básicas, se manifiestan simbólicamente en sueños o en delirios y son contenidos más o menos encubiertos en leyendas, cultos y mitos de todas las culturas.

Sin embargo, más allá de las reformulaciones del espacio escénico y del tratamiento del texto, lo que hoy fundamentalmente se recuerda del periodo del Teatro Pobre es la investigación sobre el actor. Grotowski aplicó una perspectiva revolucionaria al oficio. Para él, el teatro era un medio a través del cual el actor podía desproveerse de las máscaras sociales y mostrarse como ser humano en un acto de total sinceridad. En este sentido, revalorizando la función del actor en la sociedad, Grotowski habló de él como un *actor santo* que debe consagrarse a su oficio y erigirse en el eje de un ritual laico, el teatro. El rigor y la disciplina del entrenamiento que Grotowski estableció en esta renovada concepción teatral llevó a sus actores a una evolución técnica jamás vista hasta entonces. Sobre el entrenamiento del actor durante el periodo del Teatro Pobre hablaremos en el apartado dedicado a "*La técnica*". Veamos primero cómo se gestó.

El entrenamiento como investigación: un nuevo Laboratorio

El entrenamiento del actor no fue algo que Grotowski premeditase, sino algo que fue fraguándose como respuesta a los problemas que surgían en el transcurso del trabajo. Los inicios del entrenamiento se remontan a los ensayos de *Akropolis*, allá por 1962. Cuenta Barba que una de las actrices caía constantemente en tonos emotivos. Para evitar toda interpretación sentimental (la acción se desarrollaba en Auschwitz), Grotowski fijó el rostro de los personajes en una expresión petrificada: con la ayuda de los músculos de la cara los actores componían una "máscara facial" que evocaba la reacción típica de sus personajes. Para que el actor profundizase en este nuevo procedimiento técnico, se esta-

(349) BARBA, E., (2000), o.c., p. 44.

bleció un tiempo durante los ensayos para practicar la elaboración de estas "máscaras faciales". Paulatinamente, este espacio de tiempo para el entrenamiento se fue ampliando y se fueron introduciendo otros elementos sólo indirectamente relacionados con el espectáculo: acrobacia, composición, y ejercicios respiratorios y de voz. Sorprendentemente, dice Barba, estos ejercicios continuaron realizándose después de finalizar los ensayos y acabaron adquiriendo una autonomía propia e independiente de los espectáculos. Así surge el entrenamiento con Grotowski: como un espacio específico, fuera del marco de los ensayos, donde desarrollar e investigar el arte y el oficio del actor.

De forma casi paralela al nacimiento del entrenamiento, en marzo de 1962, la compañía cambió el nombre. Empezaron a denominarse Teatr Laboratorium Teatr 13 Rzedów, y después, sencillamente, Teatr Laboratorium. Un hecho aparentemente casual, pero que plasma un vínculo fundamental para Grotowski: para él Laboratorio y entrenamiento actoral eran una misma cosa. Se planteaba así una nueva definición del laboratorio y quedaba trazado el camino de las futuras investigaciones teatrales de la segunda mitad del siglo xx. Expliquémoslo brevemente.

Stanislavski ya había hablado de un laboratorio en teatro cuando estableció aquel Teatro Estudio de 1905. Meyerhold y Copeau, aún sin referirse a un laboratorio en sentido estricto, apuntaron las bases para su edificación: un espacio de investigación que debía erigirse a medio camino entre la escuela y la compañía de teatro. Pero fue Grotowski quien hizo del laboratorio su hábitat natural.[350] Además, con el director polaco el concepto de laboratorio tomaba un nuevo rumbo. En realidad, más que cambiar de dirección, se trataba de focalizar, de acotar para observar mejor el objeto de estudio: si Stanislavski y Meyerhold abordaron la investigación teatral desde todos los frentes (recordemos que el Teatro Estudio de 1905 tenía áreas de investigación como escenografía, pintura, literatura o música), Grotowski, tal y como Copeau había apuntado previamente, reducía toda su búsqueda al actor, a su entrenamiento. Esta nueva visión del laboratorio, con el arte del actor en el punto de mira, abanderó toda una generación dedicada a la investigación teatral. He aquí algunos de sus más relevantes representantes: Barba y el Odin Teatret, Włodzimierz Staniewski y Gardzienice, Richard Schechner y el Perfomance Group, los galeses Cardiff Laboratory Theatre, el Piccolo Teatro di Pontedera de Roberto Bacci, los también italianos Teatro Tascabile di Bergamo, y más recientemente compañías como la andaluza Atalaya, la polaca Teatr Piesn Kozla o los americanos New World Performance Laboratory. Todos ellos, desde perspectivas diferentes, han dado continuidad a este concepto de Laboratorio cuya base se sustenta en la investigación del arte del actor y que fue definitivamente impulsado por Grotowski.

(350) En este muy breve recorrido por los laboratorios del s. xx, es preciso apuntar un antecedente polaco que influyó claramente en Grotowski: el Teatr Reduta. Dirigido por Juliusz Osterwa, aún sin autodenominarse laboratorio, aquel colectivo sentó las bases de un modelo de investigación teatral que tuvo su continuidad el Teatr Laboratorium de Grotowski.

De la representación al teatro participativo: el Parateatro

Ya como Teatr Laboratorium y con su sede en la ciudad polaca de Wrocław, la compañía alcanzó un reconocimiento internacional. El punto de inflexión fue la representación del *Príncipe constante* en el festival del Teatro de las Naciones de París, en 1966.[351] La repercusión del espectáculo entre la crítica y el público catapultó a Grotowski y a su Teatro Pobre a la primera línea de vanguardia teatral. Paradójicamente, después del *Príncipe constante*, el Teatr Laboratorium sólo montó un espectáculo más: *Apocalypsis cum Figuris* (estrenado oficialmente en 1969).[352] Ése fue el último trabajo que Grotowski mostró ante espectadores. Cuando estaba en el punto mediático más alto, siguiendo el rumbo que tomaban sus investigaciones, decidió no hacer más espectáculos.

Comenzó entonces una nueva etapa en su trayectoria: el Parateatro, con la que buscaba indagar de forma más profunda en la relación entre seres humanos. Así lo recuerda Grotowski:

> A principios del año 1970, el Teatr Laboratorium cambió profundamente la dirección de su investigación. Desde ese momento, su trabajo dejó de ser estrictamente teatral. Surgieron nuevas experiencias, tradicionalmente opuestas al rol pasivo del espectador, que abrieron la posibilidad a la participación activa en el proceso creativo para aquellas personas que quisieran participar.[353]

(351) La crítica Raymonde Temkine describe el impacto de este acontecimiento en: TEMKINE, Raymonde, *Grotowski*. Traducción de Néstor Sánchez Monte Ávila, Caracas, 1974.

(352) Para una descripción exhaustiva de esta puesta en escena ver: Grotowski, Jerzy. *Apocalipsis cum Figuris: descripción del espectáculo de Małgorzata Dzieduszycka*. Traducción de Jorge Segovia y Violetta Beck, Maldoror Ediciones, Vigo, 2003.

(353) Cita tomada de: KHAN, François, "The vigil [Czuwanie]". Traducción de Lisa Wolford. En: SCHECHNER, Richard y WOLFORD, Lisa, *The Grotowski Sourcebook*, Routledge, London/New York, 1997, p. 226. Fragmento traducido por Juana Lor.

Y se refería así a sus nuevas investigaciones:

> ¿Acaso estoy hablando de una forma de vida, de un tipo de existencia, en vez de hablar sobre teatro? Sin duda alguna. Creo que, llegados a este punto, nos enfrentamos a una elección. La de buscar aquello que es más esencial en la vida. Se han inventado diferentes nombres para referirse a esta búsqueda; en el pasado, estos nombres tenían, generalmente, una reminiscencia religiosa. En mi caso, no creo que me sea posible inventar nombres religiosos; es más, no siento ninguna necesidad de inventar palabras.[354]

Los proyectos parateatrales que, durante la década de los setenta, Grotowski y sus colaboradores llevaron a cabo fueron numerosos.[355] Todos ellos se ubicaron fuera de espacios teatrales (bosques, prados, colinas...) y mantenían una premisa clara: eran eventos para ser experimentados de forma activa y no para ser observados. Aquí algunos ejemplos:

- *Meditations Aloud* [Meditaciones en voz alta], conducido por Ludwik Flaszen, buscaba "a través del proceso de la palabra liberar en los participantes la habilidad para reconocer sus propios impulsos o motivos".

- *Event* [Evento], liderado por el actor Zbigniew Cynkutis y la actriz Rena Mirecka con el objetivo de evocar "una conciencia en la oscilación personal entre el juego y la actuación" a través de "aspectos no técnicos del arte del actor".

- *Special Project* [Proyecto Especial], dirigido por el actor Ryszard Cieslak, se centraba en el "encuentro, concebido como un encuentro humano, donde la persona fuese ella misma, reencontrase la unidad de su ser, se volviese creativa y espontánea en relación con las otras personas".

Todas estas actividades parateatrales, que en un principio estaban dedicadas a un reducido número de participantes, culminaron con la "University Research", un evento vinculado al festival del Teatro

(354) Cita tomada de: SCHECHNER, R., y WOLFORD, L., (1997), o.c., p. 232. Fragmento traducido por Juana Lor.
(355) Para un descripción de las actividades parateatrales del Teatr Laboratorium ver: KUMIEGA, Jennifer, *The theatre of Grotowski*, Methuen, London, 1987. Y: SCHECHNER, R., y WOLFORD, L, (1997), o.c.

de las Naciones que fue dirigido por Grotowski. Tuvo lugar en Wrocław, en 1975, y reunió durante casi un mes a más de 4500 participantes en torno a espectáculos, conferencias, cursos y demostraciones de entrenamiento llevados a cabo por personalidades como Eugenio Barba, Peter Brook, Joseph Chaikin o Jean Louis Barrault. El punto central lo constituían, no obstante, las actividades parateatrales organizadas por el Teatr Laboratorium que en aquella ocasión tomaron el nombre de *Beehives* [colmenas]. Se trataba de encuentros abiertos a todo aquel que quisiese participar, dirigidos por alguno de los miembros del laboratorio y que buscaban ser un espacio para el encuentro entre seres humanos que se mantuviese al margen de condicionantes sociales o teatrales.

Las actividades parateatrales continuaron hasta finales de los setenta. Durante este periodo el elenco central del laboratorio se fue dispersando y fueron entrando nuevos miembros que dieron un impulso renovado al laboratorio. Entre ellos se encontraba Włodzimierz Staniewski que posteriormente fundaría la compañía **Gardzienice.**[356] Otro de estos nuevos miembros fue Jacek Zmysłowski, que llevó a cabo uno de los últimos y más relevantes proyectos parateatrales: *The Mountain Project* [El proyecto montaña]. Realizado entre 1976 y 1977, el proyecto se desarrolló en un entorno natural y las actividades que lo conformaban se centraban exclusivamente en posibilitar un contacto profundo entre los participantes. Ni el espacio ni la acción guardaban ya relación directa con lo que hoy entendemos por teatro. Y ésa fue precisamente la evolución última de la época parateatral: una búsqueda que, surgiendo del teatro, fue desligándose de él hasta adquirir autonomía propia.

Gardzienice: Compañía polaca fundada por Włodzimierz Staniewski en 1977 que toma su nombre de un pequeño pueblo del este de Polonia. Su teatro se enraíza en el intercambio cultural con poblaciones indígenas donde investigan la música de tradiciones antiguas y la fuerza de su técnica vocal y física. Los procesos creativos se realizan en entornos naturales y tienen en la musicalidad su base. Entre sus puestas en escena se encuentran *Avvakum* (1983), *Carmina Burana* (1990) e *Ifigenia in Aulis* (2007).

El Teatro de las Fuentes

Dejando de lado las actividades parateatrales y con la intención de acotar y de hacer más precisas sus investigaciones, a finales de la

(356) Gardzienice ha desarrollado, probablemente, una de las labores de investigación más relevantes del último periodo del s. XX. Para conocer más profundamente su trabajo ver: HODGE, Alison, *Hidden Territories: The Theatre of Gardzienice*, Routledge, London/New York, 2003. Y: ALLAIN, Paul,. *Gardzienice: Polish Theatre in Transition*, Hardwood Academic Publishers, Amsterdam,1997.

Vudú: Religión originada en el área cultural de África Occidental en tiempos prehistóricos. A caballo entre el politeísmo y el monoteísmo, el Vudú guarda un fuerte componente mágico. El tráfico de esclavos hacia América produjo un fuerte fenómeno de sincretismo entre esta religión arcaica y las creencias cristianas de los esclavistas, así como con las religiones nativas de los lugares adonde se transportaron los esclavos. De ahí surgió el vudú haitiano y un gran número de derivaciones como la Santería o el Candomblé.

Budismo-zen: Rama religiosa japonesa que se remonta a los siglos XII y XIII y que tiene su origen en el budismo de la India. Uno de los elementos clave de esta religión es la meditación (la palabra zen significa "mediatación") que conlleva la desaparición del yo y de las ilusiones que generan los sentidos. En teatro, el Budismo-zen mantiene una estrecha relación con el Teatro Noh.

Huicholes: Tribu que ha vivido durante siglos aislada en las montañas de Sierra Madre de México. Sus creencias se basan, fundamentalmente, en tres elementos: el Maíz, el Venado y el Peyote. La mitología, los rituales y la organización de la vida de los huicholes gira, en gran medida, en torno a ellos.

Bauls: Grupo de juglares místicos de Bengal. Conforman una religión sincrética y son portadores de una tradición musical que también incluye la danza y mediante la cual expresan su pensamiento.

década de los setenta, Grotowski dio comienzo a un proyecto transcultural que denominó el Teatro de las Fuentes. Para ello reunió un grupo internacional formado por personas pertenecientes a diferentes tradiciones enraizadas en lo ritual: el **Budismo-zen** de Japón, el **Vudú** de Haití, los **Huicholes** de México o los **Bauls** de Bengal, entre otras. Grotowski entendía que estas tradiciones guardaban una serie de técnicas de gran potencial para la exploración psicofísica del ser humano. En este sentido hablaba de estas tradiciones como fuentes de técnicas dramáticas y ecológicas. Lo explica así:

> *Dramático* significa relacionado con el organismo en acción, con el instinto, con la organicidad; podemos decir que son performativas. *Ecológico*, en el sentido humano, significa que están vinculadas a las fuerzas de la vida, a aquello que llamamos el mundo vivo, cuya orientación, en su sentido más sencillo, se puede describir como el no estar bloqueados (no estar ciegos ni sordos) frente a aquello que está fuera de nosotros.[357]

El proyecto incluyó, además, varias expediciones a Haití, a Nigeria, al este de Polonia, a México y a India. El objetivo era tomar contacto con una serie de culturas ancestrales, a los que pertenecían algunos de los miembros del grupo, y observar sus formas rituales para, después, enriquecer y encauzar las investigaciones. Investigaciones, por otro lado, que claramente habían abandonado el marco teatral y miraban decididamente a las artes rituales. Buscaban elementos de acción física que tuviesen un impacto psicofísico en el actuante similar al que se produce en los rituales ancestrales.

(357) Tomado del texto donde Grotowski plantea las bases del proyecto del Teatro de las Fuentes: GROTOWSKI, Jerzy, *The Theatre of Sources*. En: SCHECHNER, R. y WOLFORD, L, (1997), o.c., p. 259. Fragmento traducido por Juana Lor.

En términos prácticos, el trabajo se orientó hacia la elaboración de una serie de movimientos que no se extraían de ninguna tradición particular, es decir, que se crearon *ex profeso* durante ese periodo, y que puestos en acción *funcionaban* independientemente del origen cultural del individuo. *Funcionar* no en un sentido teatral, sino espiritual: querían descubrir elementos de acción donde el complejo cuerpo-voz-mente viviese desprovisto de condicionantes culturales y sociales. Grotowski describía así el procedimiento:

> Los puntos de partida son, generalmente, las preferencias personales y no las preferencias de una tradición particular. Una persona realiza ciertas acciones en línea con sus preferencias. Después, las realiza con alguien que pertenece a otra tradición -a menudo, incluso sin poseer un lenguaje en común- y el primer test consiste en comprobar si esto funciona también en alguien que ha sido condicionado de forma diferente. Si funciona para esa otra gente, entonces concentramos nuestro trabajo en ello. Pero, lo que acaba surgiendo tras una larga evolución es algo que siempre es aún más elemental. Uno podría decir que llegamos a algo que es totalmente primario y simple.[358]

Se trataba pues de una investigación hacia atrás en el tiempo, hacia lo originario, hacia una época hipotética que "precedió a las diferencias", en busca de un cuerpo y una mente que suponían estaba presente en el ser humano más ancestral.

El Drama Objetivo

A comienzos de la década de los ochenta, la situación política de Polonia llegó a un punto crítico. En 1981, el militar Jaruzelski accedió al poder: ***Solidarnosc*** (Solidaridad), el principal sindicato de trabajadores, fue ilegalizado y en diciembre de ese mismo año se instauró la Ley Marcial. Esa misma época coincidió con la

Solidarnosc: Federación sindical polaca fundada en 1980. Tras reconstituirse como partido político y contando con el apoyo de la Iglesia Católica y el interés estadounidense, Solidarnosc ganó las elecciones de 1989 dando fin al sistema comunista. Su principal dirigente, Lech Walesa (Premio Nobel de la Paz en 1983), accedió a la presidencia de la república polaca en 1990.

(358) GROTOWSKI, J. En: SCHECHNER, R. y WOLFORD, L., (1997), o.c., p. 266. Fragmento traducido por Juana Lor.

muerte de dos miembros fundamentales del Teatr Laboratorium: el actor Antoni Jahołkowski y Jacek Zmysłowski, por entonces uno de los colaboradores de Grotowski más estrechos de la época precedente. Ante esta situación, el director polaco paró el proyecto del Teatro de las Fuentes y pidió asilo político en Estados Unidos. La disolución oficial del Teatr Laboratorium en 1984 no hizo más que rubricar el cese de las actividades de la compañía, que, en realidad, se produjo en 1982. En un nuevo contexto y sin ninguno de sus colaboradores cercanos, Grotowski comenzó en 1983 un nuevo proyecto: un programa de investigación dentro de la Universidad de California-Irvine que se llamó Drama Objetivo.[359]

Llegado a este punto, Grotowski se planteaba la siguiente cuestión: ¿Cuáles son las estructuras o las herramientas de actuación que tienen un impacto objetivo en la percepción y en el estado del actor, es decir, en aquél que hace? ¿Existen técnicas de actuación que permiten modelar el complejo cuerpo-mente-voz y conducirlo a esferas de energía y de comportamiento orgánico más profundas?

Al igual que en el Teatro de las Fuentes, para este nuevo proyecto Grotowski se valió de una serie de rituales pertenecientes a diferentes culturas. Pero si en el Teatro de las Fuentes el *objetivo* era indagar, a partir de esas técnicas rituales, un tipo de movimiento ligado a lo ancestral, en el Drama Objetivo se buscaba contrastar la eficacia de estas técnicas fuera de su contexto original, esto es, en individuos que no perteneciesen a dichas culturas. Uno de los elementos clave de esta búsqueda fueron las danzas y los cantos rituales de Haití, en particular la danza ***yanvalou***, aunque también se estudiaron otras disciplinas como las danzas **derviches** o el hatha yoga y otras artes rituales de Corea, Bali o Japón.

Yanvalou: Danza ritual de Haití de fuerte ritmo que se marca golpeando con los pies en el suelo y que incorpora un movimiento ondulante en la columna vertebral.

Derviches: Miembros de una hermandad religiosa y ascética ligada a la espiritualidad sufí del Islam. Entre su práctica religiosa se encuentran las danzas derviches que denominan *sama* ("giro") y que se basan en el giro constante del cuerpo sobre su eje.

El Drama Objetivo duró hasta 1985. A efectos prácticos, este periodo le sirvió a Grotowski para sentar las bases de trabajo futuras. Al año siguiente, en 1986, se trasladó a Pontedera (Italia) donde estableció su sede definitiva de trabajo, el Workcenter of Jerzy Grotowski, dando comienzo a un nuevo periodo de búsqueda.

(359) Para una descripción extensa del trabajo durante el programa Drama Objetivo ver: WOLFORD, Lisa, *Grotowski's Objective Drama Research*, University Press of Mississippi, Jackson, 1996.

El Arte como Vehículo

Allí en Pontedera, junto con el que desde ese momento fue su colaborador principal, **Thomas Richards**, Grotowski se sumergió en una nueva y a la postre última línea de investigación: el Arte como Vehículo. Un nombre que Grotowski le tomó prestado a Peter Brook, quien lo definía así:

Thomas Richards (1962-): Actor norteamericano a quien Grotowski designó como su heredero artístico. En la actualidad dirige el Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards en Pontedera (Italia), donde continúa la línea de trabajo de la última fase de investigación de Grotowski: el Arte como Vehículo. Es autor de los libros *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas* (1995) y *The edge point of the performance* (1997).

> (...) Algo que existió en el pasado pero que ha sido olvidado por siglos. Aquello donde uno de los vehículos que permiten al hombre tener acceso a otro nivel de percepción se puede encontrar en el arte de la actuación.[360]

Lo que Grotowski buscaba en este periodo eran estructuras de actuación que sirviesen como *vehículo* espiritual y que condujesen al actuante (al que realiza la acción) a una forma de energía no cotidiana, más sutil, a un estado de percepción más profundo, "más elevado", en contacto con la esfera de los instintos más primitivos y esenciales.

¿Cuál es, entonces, la diferencia entre el arte como representación (como teatro de espectáculos) y el Arte como Vehículo? La diferencia, dice Grotowski, está en la sede del montaje.[361] En el arte como representación, la sede del montaje está en el espectador: todos los elementos escénicos se han dispuesto y organizado para que tengan un efecto determinado en quien observa. En cambio, en el Arte como Vehículo la sede del montaje está en el actuante: las acciones se han compuesto para que el impacto se dé en quien las realiza y no en el espectador.

(360) BROOK, Peter, "Grotowski, Art as vehicle". En: SCHECHNER, R. y WOLFORD, L., (1997), o.c., p. 259. Existe una traducción al castellano de este artículo, pero realizada a partir de una versión no revisada por el autor: BROOK, Peter, "Grotowski, el arte como vehículo". En: *Revista Máscara* nº 11-12, enero-marzo 1993, pp. 80-81.

(361) Grotowski explica las bases del Arte como Vehículo en un escrito donde realiza una breve retrospectiva de su historia artística: GROTOWSKI, Jerzy, "De la compañía teatral al arte como vehículo". En: RICHARDS, Thomas, *Trabajar con Grotowski en las acciones físicas*. Traducción de Marc Rosich y Elena Villalonga, Alba Editorial, Barcelona, 2005, pp.181-212.

Para sellar esta diferencia, en esta época Grotowski ya no hablaba del actor sino del *Performer*, con mayúscula, sobre "el hombre de acción". El término *Performer* le sirve a Grotowski para definir el modelo de actuante dentro del Arte como Vehículo: aquél que a través de la acción alcanzaba una plenitud orgánica, "un cuerpo de la esencia", un estado vital análogo al de los rituales antiguos.[362]

La pretensión de Grotowski (es preciso aclararlo) no era la reconstrucción de rituales ("Eso no sería posible, harían falta 1000 años", apunta). No obstante, en el fondo de su propuesta, sí encontramos un deseo por reestablecer un espacio, ya perdido en la sociedad contemporánea occidental, que añorando la eficacia en términos sociales y antropológicos de los rituales, posibilite a los seres humanos acceder a un estado de vida acorde con su esencia instintiva más primitiva y orgánica. En la vertiente puramente práctica, el director polaco buscaba estructuras de actuación, acciones que tuviesen en el *Performer* un impacto similar al que producían los antiguos rituales. Estas estructuras de acción se sustentaban sobre dos pilares principales: las acciones físicas según las había desarrollado Grotowski a partir de Stanislavski y los cantos vibratorios de tradición antigua. Acerca de estos dos elementos técnicos hablaremos posteriormente. Veamos antes algunos detalles de *Action*, la creación central de Grotowski en el campo del Arte como Vehículo y también su última obra antes de su muerte.[363]

Action, en el espacio del Workcenter, se desarrollaba en una sencilla habitación de unos 12 por 7,5 metros y en ella participaban 5 actuantes, ente ellos, Thomas Richards.[364] No había ningún elemento escenográfico. La estructura de las acciones incluía canciones pertenecientes a tradiciones rituales africanas y afro-caribeñas, y textos, la mayoría de los cuales, debido a su antigüedad, eran anónimos. Los actuantes -los *Performers*- interaccionaban entre sí y plasmaban la palabra, el canto y el movimiento de forma exacta, con competencia artesanal, guardando con máxima pulcritud la calidad de los detalles. Todo dispuesto como en un espectáculo, pero sin ser un espectáculo porque, aunque pudiendo ser observado, no se había elaborado para espectadores, sino para los *Performers*. De hecho, como dice Thomas Richards, la presencia de un público convencional en *Action* podría bloquear el proceso interno del *Performer*.

(362) A este modelo de *Performer* Grotowski le dedica un enigmático y complejo artículo: GROTOWSKI, Jerzy, "El Performer". Traducción de Elka Fediuk, *Revista Máscara* nº 11-12, enero-marzo 1993, pp. 76-79.

(363) En una carta de 1998 Grotowski aclara que él consideraba a Thomas Richards el verdadero autor de *Action*. GROTOWSKI, Jerzy, Untitled Text by Jerzy Grotowski, Signed in Pontedera, Italy, July 4, 1998. En: *The Drama Review*, 43, 2, Summer 1999.

(364) Los detalles de *Action* están tomados de Lisa Wolford, que vio la obra en cinco ocasiones entre julio y agosto de 1995: WOLFORD, Lisa, *Action. The unrepresentable origin*. En: SCHECHNER, R. y WOLFORD, L., (1997), o.c., pp. 409-431

> Si me encontrase en una situación teatral convencional, en presencia de una determinada cantidad de gente y todo lo que puede implicar esa situación, podrían presentarse muchos peligros, este sutil proceso podría perderse o desnaturalizarse. Por lo tanto, la presencia de público sería un riesgo.[365]

Por eso, la verdadera acción en *Action* no era la que se observaba sino la que se producía en el interior de los *Performers*, anclada en sus memorias y motivaciones personales, y a las que al observador no le era posible acceder. A este proceso interior del *Performer*, Richards lo llama "acción interna". A ella también volveremos más adelante.

Después de Grotowski

Grotowski, enfermo de leucemia, murió en 1999 como consecuencia de complicaciones cardíacas. Desde entonces, Richards, en estrecha colaboración con Mario Biagini, ha continuado la investigación en el campo del Arte como Vehículo en el hoy llamado Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. Las últimas creaciones del elenco incluyen *One Breath Left* (1998), *Dies Iræ: My Preposterous Theatrum Interioris* (2005) y el proyecto *Tracing Roads Across* (2003-2006), con los cuales su trabajo se ha ido abriendo a un mayor número de observadores.

Como hemos visto, la trayectoria de Grotowski abarca desde su primera época ligada a la realización de espectáculos, hasta su último periodo orientado hacia el Arte como Vehículo. En las siguientes páginas nos acercaremos a estas dos formas de entender el oficio: la del actor dentro del Teatro Pobre y la del *Performer* en el Arte como Vehículo. En realidad, más allá de las diferencias aparentes, ambas formas de trabajo, como el mismo Grotowski dice, son dos eslabones de una misma cadena que definen una única línea de investigación: abrir las capacidades integrales del individuo a través de las herramientas que ofrece la actuación, sin que ello implique necesariamente la interpretación de un personaje.

(365) RICHARDS, Thomas, *The edge-point of the performance*, Documentation Series of the Workcenter of Jerzy Grotowski, Pontedera, 1997

La técnica

EL ACTOR EN EL TEATRO POBRE

El actor santo

Para Grotowski el oficio del actor tiene un valor que va más allá de la obra bien hecha. Ser actor, dice, no es sólo la elección de un oficio, es un acto de vida, un camino de existencia. En este sentido habla del actor como un "actor santo". Pero no lo hace con una connotación religiosa, sino en relación con el autosacrificio que exige su preparación y con la forma en que debe exponerse delante del espectador:

> Hablo de santidad en tanto que no creyente. Si el actor, al plantearse públicamente como un desafío, desafía a otros y a través del exceso, la profanación y el sacrilegio injurioso se revela a sí mismo deshaciéndose de su máscara cotidiana, hace posible que el espectador lleve a cabo un proceso similar de autopenetración. Si no exhibe su cuerpo, si en cambio lo aniquila, lo quema, lo libera de cualquier resistencia que entorpece los impulsos psíquicos, entonces no vende su cuerpo sino que lo sacrifica. Repite la expiación; se acerca a la santidad.[366]

Grotowski, por lo tanto, no busca hacer vivir al actor en las circunstancias dadas del personaje (como plantea Stanislavski), ni tampoco exponer el personaje de una manera distanciada o extrañada (como sugiere Brecht). En realidad, no quiere en ningún sentido que el actor interprete un personaje, sino utilizar el personaje como un trampolín que impulse al actor a descubrir su lado más íntimo y esencial para después ofrecerlo al espectador. A esta actuación que compromete todo el ser del actor y que revela la esencia más profunda de su personalidad de una forma sincera, sin exhibicionismo ni auto-regodeo, es lo que Grotowski llama "acto total".

Esta noción del actor santo y del espectáculo como un ritual laico nos trae a la memoria a alguien del que ya hemos hablado: Antonin Artaud.[367] En su Teatro de la Crueldad ya sugería que el teatro debía recuperar su lenguaje primitivo, su esencia sagrada y

(366) Grotowski, J,. (1999), o.c., p. 28.
(367) Si bien, como apunta Brook, la conexión entre Artaud y Grotowski resulta evidente en varios puntos, hay que hacer notar que Grotowski ya había delineado su concepción del Teatro Pobre en puestas en escenas como *Kordian* (1961) y *Akropolis* (primera versión en 1962), antes de conocer los escritos de Artaud.

establecerse como un espacio de trasgresión tanto para el actor como para el espectador. Artaud y Grotowski son, precisamente, junto al bailarín Merce Cunninghan y el escritor Samuel Beckett, modelos para lo que Peter Brook definió como Teatro Sagrado (ver recuadro **Peter Brook**).

Peter Brook

El Teatro Sagrado y Grotowski

En Polonia hay una pequeña compañia dirigida por un visionario, Jerzy Grotowski, que [...] tiene un objetivo sagrado. A su entender el teatro no puede ser un fin en sí mismo; como la danza o la música en ciertas órdenes de derviches, el teatro es un vehículo, un medio de autoestudio, de autoexploración, una posibilidad de salvación. El actor tiene en sí mismo su campo de trabajo. Dicho campo es más rico que el del pintor, más rico que el del músico, puesto que el actor, para explorarlo, ha de apelar a todo aspecto de sí mismo. La mano, el ojo, la oreja, el corazón son lo que estudia y con lo que estudia. Vista de este modo, la interpretación es el trabajo de una vida: el actor amplía paso a paso su conocimiento de sí mismo a través de las penosas y siempre cambiantes circunstancias de los ensayos y los tremendos signos de puntuación de la interpretación. En la terminología de Grotowski, el actor permite que el papel lo "penetre"; al principio el gran obstáculo es su propia persona, pero un constante trabajo le lleva a adquirir un dominio técnico sobre sus medios físicos y psíquicos, con lo que puede hacer que caigan las barreras. Este dejarse "penetrar" por el papel está en relación con la propia exposición del actor, quien no vacila en mostrarse exactamente como es, ya que comprende que el secreto del papel le exige abrirse, desvelar sus secretos. Por lo tanto, el acto de interpretar es un acto de sacrificio, el de sacrificar lo que la mayoría de los hombres prefiere ocultar: este sacrificio es su presente al espectador. Entre actor y público existe aquí una relación similar a la que se da entre sacerdote y fiel. Está claro que no todo el mundo es llamado al sacerdocio y que ninguna religión tradicional lo exige. Por una parte están los seglares –que desempeñan papeles necesarios en la vida– y, por la otra, quienes toman sobre sí otras cargas, por cuenta de los seglares. El sacerdote celebra el rito para él y en nombre de los demás. Los actores de Grotowski ofrecen su representación como una ceremonia para quienes deseen asistir: el actor invoca, deja al desnudo lo que yace en todo hombre y lo que encubre la vida cotidiana. Este teatro es sagrado porque su objetivo es sagrado: ocupa un lugar claramente definido en la comunidad y responde a una necesidad que las Iglesias ya no pueden satisfacer. El teatro de Grotowski es el que más se aproxima al teatro de Artaud.

El espacio vacío. Arte y Técnica del teatro, 1968

Brook, Peter. *El espacio vacío*, traducción de Ramón Gil Novales, Ediciones Península, Barcelona, 1973, pp. 81-82.

Vía negativa

En Occidente, la formación y la educación del actor generalmente es fruto de una técnica acumulativa, es decir, se da a través del

aprendizaje y el acopio de habilidades. De esta forma, el actor se apodera de un patrón impuesto de reacción: aprende una técnica para el movimiento, para el uso de la voz o para conducirlo a la introspección. Grotowski, en cambio, propone un procedimiento inductivo: un aprendizaje que no pretende proveer al actor de recursos técnicos, sino eliminar las barreras psíquicas y físicas cotidianas que bloquean su proceso creativo. Es lo que denomina una *vía negativa*: "El estado mental necesario es una disposición pasiva para realizar un papel activo, estado en el que no se quiere hacer algo, sino más bien en el que uno se resigna a hacerlo"[368]. Se trata de un concepto que se encuentra en diversas formas de filosofía oriental, y que en Grotowski probablemente tiene su raíz en el **sunyata** del hinduismo.

Sunyata: Palabra en sánscrito que significa 'vacío' con la que se denomina a la doctrina predicada por el filósofo budista Nagarjuna y su escuela de Sabiduría Madhyamika. Según esta doctrina nada tiene valor en sí mismo (todo es vacuo) si no es en relación con los otros elementos que lo rodean. El Sunyata en el individuo define también la experiencia de un 'vacío iluminador', el camino para adquirir una Sabiduría basada en la experiencia y no en el pensamiento racional.

Desde esta perspectiva, todo ejercicio del entrenamiento (incluso la representación) se convierte en un medio, en un reto para la autoexploración y no en un fin con el que alcanzar cierto virtuosismo:

> "[Se trata de] desafiar al cuerpo. Desafiarle dándole deberes, objetivos que parecen sobrepasar las capacidades del cuerpo. Se trata de invitar al cuerpo a lo 'imposible' y de hacerle descubrir que lo 'imposible' puede ser dividido en pequeñas partes, en pequeños elementos, y convertirse en posible. En este (...) enfoque, el cuerpo se vuelve obediente sin saber que es obediente. Se convierte en un canal abierto a las energías y encuentra la conjunción entre el rigor de los elementos y el flujo de la vida ('la espontaneidad'). De esta manera, el cuerpo no se siente como un animal domado o doméstico sino más bien como un animal salvaje."[369]

Con este enfoque, la acrobacia, por ejemplo, no resulta un entrenamiento para que el actor consiga dominar técnicamente esta disciplina, sino una forma de plantear un obstáculo que se debe resolver *instintivamente* eliminando las barreras físicas (obvias) y psíquicas que impiden su superación (el miedo a sufrir algún daño físico, por ejemplo).

(368) Grotowski, J., (1999), o.c., p.11.
(369) Richards, T., (2005), o.c., pp. 203-204.

La unidad de los contrarios: espontaneidad y disciplina

La autoexploración de la que habla Grotowski busca la creatividad en los impulsos más puros del actor, en su flujo vital, allí donde el actor se ha liberado de las resistencias y reservas a las que está sujeto en su comportamiento cotidiano. Es lo que denomina la espontaneidad. Ahora bien, esta espontaneidad, este flujo debe encauzarse a través de una estructura rigurosa, debe articularse de una forma precisa en el espacio. Para Grotowski la espontaneidad y la disciplina son dos opuestos que no se excluyen, sino que se ayudan: la espontaneidad necesita de una disciplina, de un preciso diseño de acciones para ser expresada.

A efectos prácticos, la complementariedad entre la espontaneidad y la disciplina se traslada tanto al entrenamiento como a la representación. En el entrenamiento, la propia forma del ejercicio define los límites donde el actor improvisa, explora y desarrolla el flujo de la espontaneidad. En la representación, la espontaneidad se encauza a través de la partitura física y vocal que el actor ha compuesto. Durante el periodo del Teatro Pobre, Grotowski habla de esta partitura como un conjunto de signos. El actor debe convertir en signo, en forma, las reacciones que se han originado espontáneamente y que guardan sus motivaciones personales. En este sentido, como formas que contienen información, Grotowski considera los signos como **ideogramas**.

Ideograma: Representación gráfica de un concepto. La escritura china o los jeroglíficos egipcios son ejemplos de escritura ideogramática.

> La elaboración de la artificialidad es una cuestión de ideogramas -sonidos y gestos- que evocan asociaciones en la psique del auditorio. (...) el principio decisivo sigue siendo el siguiente: mientras más nos preocupe lo que está escondido dentro de nosotros -en el exceso, en la exposición, en la autopenetración-, más rígida debe ser la disciplina externa; es decir la forma, la artificialidad, el ideograma, el signo. En eso consiste el principio general de la expresividad.[370]

En esta simbiosis entre la espontaneidad y la disciplina de la que habla Grotowski se esconde el secreto para que las acciones, cuando son repetidas, vuelvan a cobrar la vida del momento origi-

(370) Grotowski, J., (1999), o.c., p.34.

nario. Ésa es, precisamente, una de las claves del oficio del actor: la capacidad de hacer vivir algo que yace como un diseño de movimientos y de palabras. Se trata de buscar una complementariedad de contrarios que los diferentes maestros del pasado siglo han plasmado desde diferentes ópticas. Así, Meyerhold habla de vida/mecánica, Stanislavski de reviviscencia-acción física, y Barba de partitura/organicidad. En realidad, todas ellas definen una misma dualidad que está perfectamente interiorizada en las diferentes formas tradicionales de teatro oriental y que directores como Eugenio Barba o Anne Bogart han aplicado a la interpretación de sus actores (ver recuadro **Anne Bogart**).[371]

Anne Bogart

La *kata*

Los japoneses utilizan la palabra *kata* para describir una serie fija de movimientos que pueden ser repetidos. Se pueden encontrar *katas* en la actuación dramática, en el arte culinario, en las artes marciales y en el arreglo de flores. La traducción de la palabra *kata* al castellano es «sello», «patrón» o «molde». Al ejecutar una *kata*, es esencial no cuestionar nunca su significado puesto que a través de la repetición infinita el significado empieza a vibrar y a adquirir sustancia.
Muchos actores americanos están obsesionados con la libertad de hacer cualquier cosa que se les ocurra en el momento. La idea de *kata* es aberrante porque, a primera vista, limita la libertad. Pero todo el mundo sabe que durante los ensayos tienes que fijar «algo»; puedes fijar «qué» es lo que vas a hacer o puedes fijar «cómo» lo vas a hacer. La acción de predeterminar el «qué» y el «cómo» es una forma de tiranía que no da libertad al actor. No fijar ninguna de las dos cosas hace que sea casi imposible intensificar diferentes momentos en escena por medio de la repetición. En otras palabras, si fijas demasiado, los resultados no tienen vida. Si fijas poco, los resultados son borrosos.
Si das vía libre a las emociones para que respondan en el calor del momento, entonces lo que estableces es la forma, el recipiente, la *kata*. Trabajas de esta manera, no porque lo que más te interese en última instancia sea la forma sino porque, paradójicamente, lo que más te interesa es la experiencia humana. Te alejas de algo para acercarte más a ello. Para dar cabida a la libertad emocional, prestas atención a la forma. Si abrazas la idea de los recipientes o *katas*, entonces tu labor consiste en encender fuego, un fuego humano, dentro de estos recipientes y comenzar a arder.

La preparación del director, 2001

BOGART, Anne. *La preparación del director*, traducción de David Luque, Alba Editorial, Barcelona, 2008, pp. 114-115.

(371) Ver apartado dedicado a Anne Bogart en: capítulo XII, pp. 387-390.

El entrenamiento del cuerpo

El entrenamiento físico del actor en el periodo del Teatro Pobre fue evolucionando y mutando al ritmo que avanzaban las investigaciones: la búsqueda permanente cambiaba continuamente su forma y sus motivaciones internas. A lo largo de los años de los sesenta y parte de los setenta se fueron introduciendo diferentes ejercicios inspirados en Delsarte (los ejercicios de introversión y extroversión, por ejemplo), ejercicios tomados de la acrobacia, del **hatha yoga**, del Kathakali (el entrenamiento de los ojos, particularmente) o ejercicios creados por los propios actores. Independientemente de su origen, todos ellos se reconstruyeron y se condujeron a través de una *vía negativa*: el objetivo era "aniquilar las resistencias del propio cuerpo".

Hatha yoga: Tipo de yoga conocido también como yoga físico que se sirve de técnicas como los asanas (posiciones físicas), el *pranayama* (técnicas de control respiratorio), *los mudras* y *bandhas* (técnicas de aprovechamiento de la energía y de la acción neuromuscular) y *shatkarmas* (prácticas de limpieza corporal).

Aquí hay que hablar de dos características que orientaban el entrenamiento en este sentido: por un lado, los ejercicios se ejecutaban y se encadenaban sin interrupción obligando al actor, muchas veces, a trabajar más allá del cansancio; por otro lado, cada detalle de todo ejercicio, incluso en el calentamiento, debía tener una asociación: una imagen interna que justificase el movimiento. Nuevamente (algo que nos recuerda a Stanislavski), no se está hablando de ejercicios puramente físicos, sino de ejercicios psicofísicos que buscan el trabajo conjunto del cuerpo y de la mente. De esta forma, el actor no cae en el mero desarrollo muscular ni en el perfeccionismo y busca una renovación constante a través de la autoexploración.

Rescatemos, a modo de ejemplo, uno de los ejercicios llave de este periodo: "el gato", un ejercicio compuesto a partir de la observación de los movimientos de un gato cuando se despierta y se estira:

> La persona yace extendida con la cara hacia abajo y completamente relajada. Las piernas aparte y los brazos forman un ángulo recto con el cuerpo y las palmas hacia el piso. El "gato" se despierta y acerca las manos hacia el pecho con los codos hacia arriba, a fin de que las palmas de las manos formen la base de apoyo. Se levanta lentamente con la cabeza contorneando la columna vertebral de lado a lado. Cuando se ha estirado hasta el límite, levanta la cadera estirando la columna vertebral

con el soporte de las manos y de las piernas. Se describen grandes círculos con la pelvis. Se deja de circular. Se mantiene la cadera derecha cerca del suelo, emplazando el peso en los brazos y en la pierna derecha, y se estira la pierna izquierda hacia un lado. Se cambia de lado y se repite la misma secuencia estirando la pierna derecha. Se vuelve al estiramiento de la columna vertebral con el soporte de las manos y de las piernas. Entonces se comienza un nuevo movimiento llevando la cabeza hacia adelante a ras de suelo, curvando y estirando la columna vertebral. Primero el pecho, después el abdomen y los muslos pasan a ras del suelo y a medida que la cabeza se alza y se mueve hacia delante, la columna vertebral entera se extiende sobre el soporte de las manos. Aquí es importante comenzar el movimiento con los ojos y dar continuidad al movimiento. En la vuelta, se comienza el movimiento con el cóccix y consecutivamente los muslos, el abdomen y después el pecho se desplazan cerca del suelo. Se finaliza el ejercicio dándose la vuelta y yaciendo sobre la espalda, relajado.[372]

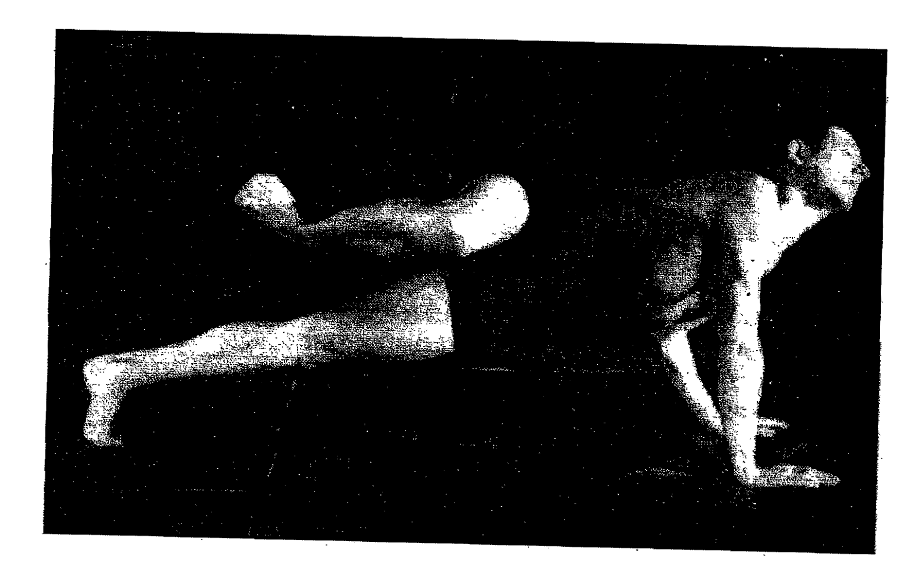


Figura. Actor del Teatr Laboratorium realizando el ejercicio del gato (© de Eugenio Barba)

(372) Descripción basada en la aparecida en *Hacia un Teatro Pobre* - GROTOWSKI, J., (1999), o.c., pp. 96-97. - y adaptada según: SLOWIAK, Jim y CUESTA, Jairo, *Jerzy Grotowski*, Routledge, London, 2007, p. 125.

El *gato* muestra las bases de un ejercicio típico de entrenamiento de Grotowski: una estructura fija que hay que respetar de forma disciplinada (el diseño de movimientos), dentro de la cual el actor explora sus límites físicos y psíquicos, y lo hace guiado por una asociación (en este caso la imagen de un gato estirándose). En esencia, se trata de un ejercicio para desarrollar la elasticidad de la columna vertebral y activar lo que el director polaco denominó 'el complejo sacro-pélvico': una zona, según él, clave para que toda reacción pueda surgir del interior del cuerpo y lo haga de una forma viva y verdadera.

> La reacción auténtica comienza en el interior del cuerpo. (...) ¿Dónde comienza la reacción? La respuesta a esta pregunta puede ser entendida y aplicada como una receta. Y en tal caso será siempre falsa y, aplicada durante los ensayos, estéril. Pero si se entendiera relativamente, con sentido común y sin referirse nunca a ella durante los ensayos, este descubrimiento puede ser esencial. Esencial para el que se ejercita. ¿Dónde? En `la cruz´, o sea, en la parte inferior de la columna vertebral, pero con toda la base del cuerpo hasta la base del abdomen comprendido. Allí comienzan los impulsos.[373]

El entrenamiento de la voz: los resonadores

Grotowski y los integrantes del Teatr Laboratorium exploraron los procesos elementales que constituyen el trabajo sobre la voz: desde la conducción del aire hasta la respiración, pasando por la dicción o la utilización de la pausa.[374] Pero, entre todas las investigaciones de Grotowski en torno a la voz, probablemente la de mayor repercusión ha sido el descubrimiento de los resonadores.[375]

Los *resonadores*, tal y como los definía Grotowski, son cavidades o áreas del cuerpo hacia donde la voz puede dirigirse y adquirir así una sonoridad diferente. De esta manera, se distinguen el resonador de la cabeza, del pecho, de la laringe, del resonador nasal, del occipital o del maxilar. También pueden combinarse diferentes resonadores dirigiendo la voz simultáneamente a dos

(373) GROTOWSKI, Jerzy, "Los ejercicios". Traducción de Elka Fediuk, *Revista Máscara* nº 11-12, enero-marzo 1993, p. 34.

(374) Existe un escrito que recopila los hallazgos de Grotowski sobre la voz durante el perido del *Teatr Laboratorium*: GROTOWSKI, Jerzy, "La técnica de la voz", *Revista Máscara* nº 11-12, enero-marzo 1993, pp. 182-201. Aquí se incluye la parte del libro de "Hacia un Teatro Pobre" referido al entrenamiento de la voz y otro escrito titulado La voz: orden externo, intimidad interna, publicado en 1985.

(375) Posteriormente, Grotowski utilizaría la palabra vibrador y no resonador. Entendía que el término *resonador*, al referirse a una cavidad formada por una estructura ósea, excluía otras zonas no óseas que también pueden vibrar como, por ejemplo, la zona del vientre.

de ellos: al de la cabeza y al del pecho, o al occipital y al de la laringe, por ejemplo. Incluso se puede utilizar el cuerpo entero como un resonador. Las posibilidades de resonancia de las diferentes partes del cuerpo y sus múltiples combinaciones son infinitas y, en última instacia, resultan una herramienta que guía la ampliación de la gama expresiva de la voz.

En todo caso, la exploración de los resonadores en Grotowski no era un procedimiento puramente técnico. Si se procede de esta manera la voz acaba resultando "más automática que viva". Proponía entonces descubrir los resonadores mediante asociaciones. Por ejemplo, para que el actor utilice el resonador de la laringe podía proponerle representar animales salvajes como un tigre, o, para activar el resonador de la cabeza, le podía instar a "hablar con la boca en la cabeza". Son sólo algunos ejemplos. Lo importante era que cada individuo descubriese las asociaciones que, de forma indirecta, pudiesen activar cada tipo de resonador.

Esta perspectiva en la utilización de los resonadores es otro ejemplo de *vía negativa*: no se trata de adiestrar al actor con diferentes técnicas vocales, sino de desbloquear los obstáculos que le impiden realizar un trabajo orgánico. Aplicado al trabajo global sobre la voz, esto se traduce en no circunscribir el trabajo vocal exclusivamente a la voz, e implicarla en una acción que también involucre al cuerpo, a la mente y a la propia historia personal del individuo. Es lo que Grotowski denominó el "cuerpo-memoria":

> Si se desea liberar la voz, no se debe trabajar sobre el aparato vocal; es decir, no hay que fijar la atención sobre el trabajo de los órganos vocales; se debe trabajar como si el cuerpo cantara, como si el cuerpo hablara. (...) Hay que buscar los estudios en los que el *cuerpo memoria* se pueda prolongar por la voz. Eso es todo. Únicamente hay que hacer estudios de actuación que involucren nuestros recuerdos, nuestra imaginación y nuestras relaciones con nuestros compañeros (en la vida cotidiana y en la actuación), estudios de actuación que liberen el *cuerpo-memoria* para que se prolongue en el espacio por la voz. Es decir, estudios de actuación con el *cuerpo-memoria* en donde se cante, se hable o se busque el contacto.[376]

Como veremos, esta idea del "cuerpo-memoria" ligado a la voz la desarrolló Grotowski posteriormente a través de la investigación de los cantos de tradición antigua.

(376) GROTOWSKI, J., (1993), o.c., p. 200.

Ryszard Cieslak en *El príncipe constante*

La interpretación de **Ryszard Cieslak** en *El príncipe constante* es uno de lo hitos del teatro del novecientos. Algo que, además, permitió constatar en la práctica las reformadoras teorías de Grotowski. Analicemos algunos aspectos de esta interpretación.

Ryszard Cieslak (1937-1990): Actor polaco y miembro del Teatr Laboratorium dirigido por Jerzy Grotowski, con el que se hizo muy célebre por sus interpretaciones en *El príncipe constante* y en *Apocalipsis cum Figuris*. Su última aparición en escena fue en el *Mahabharata* (1985) dirigida por Peter Brook.

Juliusz Słowacki (1809-1849): Poeta y dramaturgo polaco, junto a Mickiewicz y Krasisnski, uno de los grandes representantes del romanticismo polaco. Entre sus obras dramáticas se encuentran *Kordian* (1834), *El príncipe constante* (1844), versión de la obra homónima de Calderón de la Barca, y *Samuel Zborowski* (1845). Las dos primeras fueron llevadas a escena por Grotowski.

El príncipe constante fue un espectáculo construido a partir de la versión de **Słowacki** sobre el texto de Calderón de la Barca. El texto narra la historia de un mártir: un príncipe cristiano (Don Fernando) que en tiempos de guerra contra los musulmanes es tomado prisionero y sometido a torturas con el fin de doblegarlo. Cieslak interpretaba el papel de Don Fernando. Su trabajo, sin embargo, no fue construido a partir de ese personaje, sino a partir de un periodo muy concreto de su historia personal ligado a su primera y gran experiencia amorosa. Durante la actuación, Cieslak traía al presente las acciones físicas de aquel momento haciéndolo de nuevo vivo ante los espectadores. Es decir, trabajaba sobre sí mismo y no sobre el papel. Era el montaje de la puesta escena que envolvía la interpretación de Cieslak (el espacio escénico, el texto, el juego de los otros personajes...) el que hacía ver al espectador el personaje de Don Fernando, cuando, en realidad, el actor estaba trabajando sobre algo que pertenecía a su propia historia personal. En conclusión: el actor se revelaba a sí mismo y no al personaje.

En la interpretación de Cieslak vemos otro elemento clave del enfoque de Grotowski: la disciplina y el rigor en la ejecución. La partitura física y vocal del actor polaco era extremadamente precisa, casi exacta. Hay una curiosidad que lo demuestra. Existe una grabación de vídeo de *El príncipe constante* que se montó con material proveniente de dos funciones diferentes. Las imágenes fueron tomadas en una representación que tuvo lugar en Oslo en 1965, mientras que el sonido fue grabado de forma clandestina dos años más tarde en Italia.[377]

(377) Grotowski era reticente a grabar los espectáculos aludiendo a que se interfería el proceso vivo entre actor y espectador. La reconstrucción audiovisual mencionada se realizó en 1977.

La estructuración que tenía el espectáculo y, en particular, la partitura física y vocal de Cieslak,[378] era tan precisa que cuando se realizó el montaje ambos fragmentos pudieron ensamblarse a pesar de estar separados por varios años de diferencia. Ya lo hemos dicho, para Grotowski la espontaneidad y la disciplina son las dos caras de un mismo ente: la organicidad. Así lo describe el propio Cieslak:

> La partitura es como un vaso dentro del cual está encendida una vela. El vaso es sólido; puedes estar seguro de que está ahí. Contiene y guía a la llama. Pero no es la llama. La llama es mi proceso interior de cada noche. La llama es lo que ilumina a la partitura, lo que los espectadores ven a través de la partitura. La llama está viva. Así como la llama en el vaso se mueve, se agita, sube, baja, casi se apaga, de pronto brilla con intensidad, responde a cada ráfaga de viento, así mi vida interior varía noche a noche, momento a momento. La manera en que siento una asociación, el sentido interior de mi voz o un movimiento de mi dedo. Comienzo cada noche sin anticipaciones. Esto es lo más difícil de aprender. No me preparo para sentir algo. No digo: "Anoche esta escena fue extraordinaria, trataré de hacerlo otra vez". Sólo quiero estar receptivo ante lo que suceda. Y estoy preparado para aceptar lo que pase si estoy seguro de mi partitura, sabiendo que, incluso si siento un mínimo, el vaso no se romperá, la estructura objetiva trabajada durante meses me ayudará a llegar hasta el final. Pero cuando llega una noche en la que puedo brillar, vivir, revelar, estoy preparado para ello al no anticiparlo. La partitura es la misma, pero todo es diferente porque yo soy diferente.[379]

La interpretación de Cieslak hizo visible y puso en relieve el modelo de Teatro Pobre de Grotowski. Un modelo que se expandió a lo largo de los sesenta y setenta en numerosas compañías y grupos de teatro de todo el mundo, pero probablemente fue en Eugenio Barba y en su Odin Teatret donde encontró uno de los mejores cobijos (ver recuadro **Eugenio Barba**).

(378) Grotowski habló sobre esta anécdota en el homenaje a Ryszard Cieslak con motivo de su muerte en 1990: GROTOWSKI, Jerzy, "El príncipe constante de Ryszard Cielak". Traducción de Jerildy López y Bosch Martineau, *Revista Máscara* nº 16, 1994, pp. 7-13.

(379) Tomado de una conversación personal de Cieslak con el director y teórico norteamericano Richard Schechner: SCHECHNER, Richard, *El teatro ambientalista*. Traducción de Alejandro Bracho, Árbol Editorial, México, 1988. pp. 374-375. La traducción ha sido adaptada por el autor.

Eugenio Barba

Grotowski en los primeros pasos del Odin Teatret

Mi falta de experiencia práctica, de contacto directo con los actores, de colaboración con los músicos o escenógrafos me parecía un obstáculo insuperable durante los primeros pasos en el Odin Teatret. Pero fui capaz de funcionar con mis "actores", jóvenes sin experiencia y con muchas expectativas. Me preguntaba cómo habría actuado Grotowski en aquel caso específico, o simplemente copiaba lo que le había visto hacer durante los ensayos:

- cómo componer la acción del actor;
- cómo lograr interpretar el personaje mediante efectos vocales y físicos en continua relación con el texto;
- cómo utilizar cada palabra como una acción vocal: no sólo un médium intelectual, sino también una musicalidad capaz de suscitar asociaciones en el espectador;
- cómo cada secuencia, incluso la más pequeña, debe tener su propia composición y su propia lógica;
- cómo el actor tiene que ser capaz de establecer el elemento formal sobre el que se va a concentrar la atención del espectador, ya sea sobre un efecto físico o un efecto vocal, una determinada parte del cuerpo u otra, sobre sí mismo o lejos de sí;
- cómo crear una polémica invirtiendo el valor de una acción física o vocal mediante la introducción simultánea de elementos expresivos que contradicen tal acción;
- cómo hacer que el actor realice una composición múltiple pasando rápidamente de un personaje al otro;
- cómo conducir al actor para que sea un Proteo multiforme, un chamán listo para transformarse de ser vivo en objeto, para que pase bruscamente de una realidad a otra, desaparezca o vuele ante los ojos del espectador;
- cómo tratar el vestuario y los accesorios de tal forma que tengan una vida y un carácter propios, y choquen incesantemente con el actor y sus acciones.

La tierra de cenizas y diamantes, 2000

BARBA, Eugenio. *La tierra de cenizas y diamantes*, traducción de Lluis Masgrau, Octaedro, Barcelona, 2000, pp. 80-81.

EL *PERFORMER*: LAS ACCIONES FÍSICAS Y LOS CANTOS DE TRADICIÓN ANTIGUA

Allí donde Stanislavski lo dejó

Como hemos comentado en su capítulo correspondiente, Stanislavski al final de su vida cambió el rumbo de sus investigaciones. El sistema que había ido desarrollando durante toda su trayectoria se fue cristalizando en el Método de las Acciones Físicas. En él

la elaboración detallada de la acción física era la clave para construir verazmente el personaje y, sobre todo, para que la calidad emocional de la actuación fuese reproducible de un día para otro.

El Método de las Acciones Físicas fue el punto donde Stanislavski llegó después de un largo recorrido artístico. Este camino, el de la investigación de la acción física, fue continuado por Grotowski, primero en el teatro y después fuera de él. En este sentido, podríamos decir que el punto final de Stanislavski fue el punto de inicio de Grotowski. Si bien esta conexión con Stanislavski atraviesa toda su trayectoria, el énfasis sobre la acción física se hizo más evidente en la última fase de trabajo cuando comenzó a desarrollar el proyecto del Arte como Vehículo. Pero incluso después, cuando la investigación se orientó hacia los cantos de tradición antigua, la conexión con Stanislavski y su Método de las Acciones Físicas permaneció siempre en la base.

Pasamos ahora a analizar a algunos de los elementos básicos que Grotowski desarrolló en relación con las acciones físicas, para después acercarnos al trabajo sobre los cantos de tradición antigua que hoy día sigue evolucionando en el Workcenter de Pontedera. En este recorrido nos dejaremos guiar por alguien que ya hemos presentado: Thomas Richards.[380]

Construir negando: lo que la acción física *no* es

Evidentemente (lo hemos visto con Stanislavski), la acción física es algo más complejo y más preciso que, simplemente, hacer algo con el cuerpo. Antes de poder hablar sobre los principales elementos que nos aproximen a la idea de la acción física de Grotowski, veamos primero, siguiendo el discurso de Richards, lo que *no* es una acción física.

En primer lugar, una acción física no es un símbolo. Con una acción no se pretende representar o sugerir otra idea. La propia acción física *es* la idea. En otras palabras: no se hace *como* que se hace, sencillamente se hace. Vemos a Richards cometiendo este error cuando elaboraba, basándose en un sueño, una 'estructura individual' con Grotowski:

(380) Hasta la fecha, Richards tiene dos publicaciones: RICHARDS, T., (2005), o.c.. Y: RICHARDS, T., (1997), o.c. En el primero, Richards habla de su aprendizaje con Grotowski en relación con las acciones físicas en el periodo que comprende de 1985 a 1989. El segundo es una larga entrevista realizada en 1995, donde describe el trabajo basado en los cantos de tradición antigua. Existe un ensayo de Marco de Marinis que hilvana toda la trayectoria de Grotowski haciendo especial hincapié en estas dos últimas fases de trabajo: DE MARINIS, Marco, *La parábola de Grotowski: el secreto del "novecento" teatral*, Editorial Galerna, Buenos Aires, 2004.

> Al principio de mi 'estructura individual' estaba tendido en el suelo; eso lo hacía con la intención de indicar que estaba durmiendo. Empezaba a cantar la canción en el suelo y luego me levantaba; eso lo hacía con la intención de enseñar que despertaba en un mundo soñado. Daba unos pocos pasos que querían representar mi acercamiento a la casa oscura. Veía el agujero. Entonces venía el momento más dramático, que era el que me gustaba más: caía dentro del agujero y mientras caía gritaba. No sabía cómo recrear físicamente esa caída, de manera que la representé con un símbolo. Soltaba un grito sonoro y me arqueaba hacia atrás hasta conseguir la posición de yoga llamada 'el puente', aguantándome con una mano. Entonces me desmoronaba en el suelo y me quedaba inmóvil, lo que venía a representar mi vuelta a la cama, profundamente dormido. (...) Representaba las acciones. Daba signos de lugar. No los hacía de verdad. Más que recordar con mi cuerpo exactamente cómo había reaccionado mientras caía en el vacío, reencontrando los impulsos precisos que mi cuerpo (mi cuerpo en sueños) había tenido durante la caída, representé todo eso con una forma, e intenté verter en esa forma las emociones que había sentido en ese momento.[381]

Es decir, trabajando sobre las acciones físicas, no es suficiente yacer en el suelo para representar que se está dormido, ni tampoco levantarse para *hacer como que* uno se despierta. Habría que elaborar en detalle las acciones y micro-acciones de aquel dormir concreto y de aquel despertar concreto. En definitiva, mediante las acciones físicas hay que reconstruir exactamente el comportamiento del cuerpo de aquello que se quiere mostrar. Aquí podemos establecer un primer paralelismo y una diferencia primordial con Stanislavski: mientras Stanislavski trata de reconstruir, mediante las acciones, el comportamiento de un personaje de ficción dentro de las circunstancias dadas de una obra; Grotowski, en cambio, se vale de las acciones para conducir al actor a una corporeidad ligada a la historia personal del actor, a su cuerpo-memoria. Pero, dejando a un lado esta divergencia, desde la perspectiva práctica del oficio lo realmente útil no reside tanto en las diferencias, como en la base común de trabajo: en ambos casos la acción física se elabora siguiendo una lógica, cuidando la precisión de los matices y con extrema sencillez y veracidad.

Sigamos. La acción física tampoco es una actividad. No es una tarea ordinaria como "fregar el suelo, lavar los platos o fumar en

(381) RICHARDS, T., (2005), o.c., pp.102-103.

pipa". Como tampoco es un movimiento como caminar, girar la cabeza o mover una pierna. Ahora bien, si se busca una justificación interna, si se hacen y se responden las preguntas necesarias, una actividad y un gesto pueden ser acciones físicas. Veamos un ejemplo que nos ofrece el propio Grotowski. Supongamos que alguien está dando una conferencia y que, en un momento dado, una persona entre el público le hace una pregunta embarazosa. Entonces, para ganar tiempo y poder responder adecuadamente, el conferenciante comienza a preparar la pipa concienzudamente, la limpia, la enciende... La actividad "fumar en pipa" se convierte así en una acción porque tiene un sentido, un *por qué* y un *para quién*. De la misma forma, el movimiento de caminar hacia la puerta se puede convertir en acción física si el mismo conferenciante hace ese movimiento para amenazar con dejar la conferencia a medias como respuesta a las preguntas estúpidas del público. Con esta justificación interna el simple movimiento de caminar tendrá un ciclo de acciones, reacciones y puntos de contacto (mirar, aguzar el oído, controlar si la amenaza surte efecto...) que aparecen dentro de la situación concreta del movimiento.[382]

Impulso, el *pulso* interno. La intención, en la *tensión* adecuada

Sin llegar a una definición académica que ahogue el concepto de algo vivo como es la acción física, sí podemos entresacar algunos elementos que nos acerquen a ella desde la perspectiva de Grotowski: lógica, sencillez, detalle, precisión, por qué, para quién (contra quién) y veracidad. Todas ellas son, según el director polaco, premisas que se esconden en toda acción física. Hay, sin embargo, al respecto otro elemento que es clave en este enfoque: los impulsos.

La noción de impulso, desde una perspectiva psicológica, nos hace pensar en los deseos o motivaciones internas que inducen a actuar de forma espontánea: "las verdaderas acciones físicas siempre están ligadas a deseos o anhelos"[383], dice Grotowski. Pero, además, el impulso se traduce también en términos físicos. Le escuchamos:

> ¿Qué es impulso? 'In-pulso': empujar desde dentro. Los impulsos preceden a las acciones físicas, siempre. Los impulsos: es como si la acción física, todavía invisible desde el exterior, hubiese nacido ya dentro del cuerpo. Es eso, el impulso.[384]

(382) Ejemplos tomados de RICHARDS, T., (2005), o.c., pp. 126-129.
(383) RICHARDS, T., (2005), o.c., p. 130.

Por lo tanto, toda acción física, para serlo, debe nacer en el interior del cuerpo. Por eso las acciones físicas tampoco son gestos. Los gestos, dice Grotowski, son movimientos que nacen en la periferia del cuerpo (en las manos, en la cara), mientras que las acciones se originan en el interior del cuerpo. Para explicar esta diferencia, el propio Grotowski pone como ejemplo la manera de dar la mano. El hombre de ciudad da la mano partiendo de la mano (un gesto), mientras que el campesino lo hace partiendo del interior del cuerpo y a través del brazo (una acción física).[385]

El impulso es la raíz orgánica de la acción, el *pulso* interior no visible que la sustenta y que le da vida. Pero más allá de descripciones metafóricas, lo que resulta útil es que de aquí se puede extraer un tipo de entrenamiento para el actor: realizar las acciones absorbidas al nivel de los impulsos. Escuchamos a Grotowski:

> (...) al preparar un papel, puedes trabajar a solas sobre las acciones físicas. Por ejemplo, cuando estás en el autobús o cuando esperas en el camerino antes de salir a escena. (...) Sin que el resto de la gente se dé cuenta, puedes entrenarte con las acciones físicas, e intentar hacer una composición de acciones físicas manteniéndote al nivel de los impulsos. Eso quiere decir que las acciones físicas no aparecen todavía pero ya están en el cuerpo, porque están «in-pulso». Por ejemplo: en un fragmento de mi papel, estoy en un jardín, en un banco, una desconocida está sentada cerca de mí, la miro. Ahora supongamos que trabajo en este fragmento, solo pero con una compañera imaginaria. Exteriormente, no miro a esta persona, que me imagino, llevo a cabo sólo el punto de partida: el impulso de mirarla. De la misma manera llevo a cabo el siguiente «punto de partida»: el impulso de inclinarme, de tocar su mano [Grotowski lo hace de manera casi imperceptible], pero no dejo que eso aparezca plenamente como una acción, sólo lo apunto... Veis, me muevo muy poco, porque es solamente la pulsión de tocarla. Pero sin exteriorizar. Ahora, camino, camino... pero sigo sentado. De este modo es posible entrenarse con las acciones físicas.[386]

Para acabar de conformar la noción de acción física según Grotowski, hay que mencionar otro concepto esencial que tam-

(384) RICHARDS, T., (2005), o.c., pp. 158-159.
(385) Grotowski tomó este ejemplo observando a un actor polaco de origen campesino. RICHARDS, T., (2005), o.c., p. 128.
(386) RICHARDS, T., (2005), o.c., p. 159.

bién tiene un significado que se bifurca: la intención. Nuevamente, la intención nos hace pensar en algo relacionado con la voluntad, con el deseo de hacer algo. Pero Grotowski traslada este concepto a la esfera física: cuando tenemos la intención de hacer algo estamos *en tensión*, es decir, tenemos la tensión muscular adecuada para llegar a hacerlo. Le escuchamos:

> En/tensión: intención. No hay intención si no hay propiamente movilización muscular. Eso también forma parte de la intención. La intención existe incluso en el nivel muscular del cuerpo y está ligada a un objetivo fuera de nosotros. (...) Las intenciones están relacionadas con los recuerdos del cuerpo, las asociaciones, los deseos, el contacto con los otros, pero también con las *en/tensiones musculares*.[387]

En este punto, advierte Richards, hay que proceder con cuidado, ya que esto puede hacer entender que los impulsos son simplemente contracciones musculares con las cuales transmitimos la intensidad de lo que hacemos. No es así. Una vez más hay que complementar los contrarios. En una acción física orgánica hay una simbiosis entre las partes del cuerpo que se relajan y las que se tensan: la clave está en buscar un flujo "donde lo que es necesario está contraído y lo que no es necesario está relajado"[388].

Que la acción no muera en la repetición

Cuando se trabaja con acciones físicas que han sido estructuradas existe un peligro: al repetirlas durante un largo tiempo pueden perder la vida que las generó y volverse mecánicas. Se corre el riesgo de que degeneren con el tiempo, de que aquello que se elaboró con una gran riqueza de detalles se acabe simplificando y ejecutándose en general. Es decir, con la repetición las sucesivas acciones pueden perder la calidad de la original. Para escapar a esta inercia Grotowski nos propone varias estrategias.

Por un lado, uno debe tener presente constantemente *qué* hace, *por qué, con quién* y *para quién*. La acción física debe ser la respuesta viva y palpable a estas preguntas. Pero no sólo eso. Cada vez que el actor vuelve a hacer la acción debe formularse nuevas preguntas que lo lleven a descubrir nuevos detalles. Entonces, repetir la acción deja de ser algo pasivo y se convierte en una búsqueda activa y constante. Pero cuidado: no se trata de cambiar la línea de acciones, sino de descubrir nuevos matices en la misma línea de acciones. Combatir esta rutina requiere, pues, una búsqueda incesante pero dentro de lo que ya se ha encontrado: en cada repetición, la acción se regenera con nuevas microacciones que se van descubriendo dentro de ella. Grotowski pone un ejemplo:

> (...) al principio mi acción es esperar a que suene el teléfono, entonces, después de algunas repeticiones, debo dividir esa acción en dos acciones: una, inclinarme hacia el teléfono esperando a que suene, y dos, un pequeño impulso hacia el teléfono porque he oído un sonido del exterior que podría haber sido el del aparato. La acción original de esperar a que el teléfono suene todavía está presente, pero en lugar de ser una sola acción, como al principio, se ha dividido en dos acciones. Lo que era una acción se ha convertido en dos, más detalladas, pero la acción sigue siendo esperar a que el teléfono suéne. Entonces, después de repetir esta partitura más detallada, antes de que empiece a perder fuerza, el actor deberá encontrar detalles todavía más pequeños dentro de la misma línea de acción original, y después quizás detalles incluso más pequeños, y así en adelante.[389]

El otro elemento que ayuda a luchar contra la inevitable mecánica de la repetición es mantener el contacto con el compañero (nuevamente tenemos un antecedente similar en Stanislavski cuando hablaba de la adaptación)[390]. Cuando se comparte la escena con otros compañeros uno no se limita a reproducir la acción como si estuviera solo. Debe saber de qué manera influyen sus acciones sobre el compañero y viceversa: debe ser sensible a aquello que se le propone y reaccionar en consecuencia. Aunque las acciones y las reacciones estén exactamente estructuradas, cada día el compañero actuará de forma ligeramente diferente. Hay que permanecer atentos y reaccionar a estas sutiles variaciones. Si la acción se adapta a cada instante, si se logra activar "aquí y ahora" algo que se definió en otro momento, facilitamos el proceso a través del cual aquello que está premeditado pueda surgir con la vida y la espontaneidad de la primera vez.

(387) RICHARDS, T., (2005), o.c., pp. 161-162.
(388) Este equilibrio de opuestos entre la tensión y la relajación es algo que Stanislavski ya apuntaba cuando hablaba de la relajación. Ver capítulo I, pp. 75-76.

(389) RICHARDS, T,. (2005), o.c., pp. 149-150.
(390) Ver: capítulo I, p. 83. Ver también el recuadro de María Ósipovna Knébel en: capítulo IV, p. 204.

Los cantos de tradición antigua: hacia una acción interna

Después del trabajo sobre las acciones físicas desarrollado en la segunda mitad de la década de los ochenta, ya en el Workcenter de Pontedera, el trabajo entró en una nueva fase: la investigación de los cantos de tradición antigua. Se trataba de cantos pertenecientes a culturas primitivas por medio de las cuales, hipotéticamente, se podría recuperar la corporeidad (la danza, los movimientos, la plenitud sensorial) de las gentes que originariamente las cantaban. Grotowski estaba especialmente interesado en los cantos afrocaribeños tradicionales. Según él, estos cantos tenían su origen en el antiguo Egipto, después pasaron a África y, por medio del tráfico de esclavos, llegaron al Caribe. Son cantos, por lo tanto, que tienen su origen en la "cuna occidental" y que se remontan a los orígenes de la civilización.

Chakra: Palabra del sánscrito que significa rueda o círculo. En el hinduismo y en otras culturas asiáticas, los chakras definen centros energéticos del cuerpo humano. Existen siete chakras principales y otros secundarios. Los siete chakras principales se sitúan a lo largo de la columna vertebral (de abajo a arriba): raíz, sacro, plexo solar, corazón, garganta, tercer ojo y corona. Los chakras secundarios se corresponden con los puntos de acupuntura.

Una de las particularidades de estos cantos es que poseen una cualidad vibratoria. ¿Qué significa esto? Pues que son capaces de producir en quien los canta una serie de vibraciones en determinados centros energéticos del cuerpo. Estos centros energéticos, lo que en el hinduismo se denominan **chakras**, pueden ser liberados a través de estos cantos y transformar así la cualidad de energía del actuante.[391] Según Richards, esta transformación interna vuelve una energía tosca (ligada al estado cotidiano) en una energía sutil (ligada al estado de los actuantes en los rituales ancestrales).

Desde la perspectiva occidental no resulta fácil entender esto. Entre otras cuestiones porque, como apunta Grotowski, en Occidente se confunde el canto y la melodía: en Occidente generalmente sólo se trabaja sobre la melodía, es decir, sobre la sucesión de notas; en cambio, en las tradiciones a las que se refiere Grotowski, el canto implica además de la melodía, su cualidad vibratoria y su resonancia en las cajas del cuerpo y en el espacio. Esto es debido, fundamentalmente, a la diferencia en el modo de transmisión: en Occidente la transmisión se hace por grabaciones

(391) Aquí el término de 'energía' adquiere una connotación diferente en comparación con la de Barba (ver: capítulo X, pp 438-443). Mientras para Richards se trata de algo ligado al proceso interior del actuante, para Barba, desde una perspectiva antropológica, de trata de una cualidad visible que se exterioriza en las acciones.

o por sistemas de escritura (el pentagrama) y, en consecuencia, sólo permanece su melodía; en esas tradiciones antiguas, en cambio, la transmisión es oral y guarda intacta la cualidad vibratoria de su origen. Esta cualidad vibratoria de los cantos es la que permite que se active un proceso interior en el actuante, lo que Richards llama 'acción interna'. Así relata él esta experiencia:

> Estas canciones que provienen de tradiciones rituales pueden funcionar como herramientas para esta transformación de la energía. En mi lenguaje personal, para mí mismo, llamo a esto 'acción interna'. El actuante comienza a cantar. La melodía es precisa. El ritmo es preciso. El actuante deja que la canción comience a descender dentro del organismo y la vibración sonora comienza a cambiar. Las sílabas y la melodía de estos cantos comienzan a tocar y a activar algo que percibo como sedes de energía en el organismo. A mí me parece que una sede de energía es como un centro de energía del organismo. Y se puede conseguir desbloquear, activar esos centros. Según mi percepción, uno de esos centros de energía está situado en torno a lo que se llama plexo solar, alrededor del área del estómago. Está ligado a la vitalidad, como si fuera allí donde residiera la fuerza vital. En cierto momento es como si este centro comenzara a abrirse y a recibir en el cuerpo, a través de las corrientes vitales, impulsos relacionados con los cantos –la melodía es precisa, el ritmo es preciso y aún así, parece que algún tipo de fuerza se acumula en el plexo–. Y después, a través de este lugar, esa energía tan fuerte que se está acumulando puede encontrar su propio camino, como si entrara en un canal del organismo que le lleva a una sede que está situada un poco más arriba, que, a mi parecer, está ligada a lo que llamo "corazón" en mi lenguaje personal. Todo lo que se encuentra en esa fuente vital comienza a fluir hacia lo alto y se transforma en una calidad energética que es más sutil –cuando digo sutil, quiero decir más liviana, luminosa–. Su flujo ahora es distinto, su forma de tocar el cuerpo es distinta. En esta fuente relacionada con el "corazón" algo se abre, algo que permite abrir una vía hacia lo alto y entonces es como si se empezara a tocar un nivel de energía situado alrededor de la cabeza, en frente de la cabeza y detrás de ella.[392]

A pesar de ser un testimonio personal, subjetivo y que variará en función de quién sea el que lo experimente, esa 'acción interna' que describe Richards ejemplifica el objeto de búsqueda del Arte como Vehículo: un estado interior entre lo físico y lo espiritual que

(392) Richards, T., (1997), o.c., pp. 19-20.

permite sentir y sentirse, percibir y percibirse de una manera diferente a la que se experimenta en la vida cotidiana.

Otra característica de estos cantos vibratorios es que provienen de una época donde no había división entre danza y canto. En este sentido, como cantos ligados a un tipo de danza, de movimiento y de acción, Grotowski también se refiere a ellos como cantos-cuerpo. En esta búsqueda hay, por lo tanto, una acción interna que ocurre dentro del *Performer* y otra acción física, una partitura externa que el *Performer* ejecuta. Es resguardando e integrando esta doble vertiente interna y externa que Grotowski y Richards componen las estructuras de sus obras (Grotowski las llama *opus* para evitar la palabra espectáculo). Estas acciones físicas que se crean a partir de estos cantos, a pesar de tener un origen diferente, guardan los aspectos esenciales del trabajo sobre las acciones físicas que hemos visto anteriormente. Veamos un ejemplo:

> Tomemos un ejemplo hipotético: empezamos a trabajar en una canción antigua que es una canción de funeral y que es también una herramienta muy potente debido a las cualidades vibratorias que están codificadas en ella. (...) Imagino, por ejemplo, que estoy frente a un ataúd. Hay una fila de personas delante del ataúd y yo espero a que me toque el turno para poder mirar dentro. Miro a los demás que, uno a uno, van mirando dentro del ataúd. Me voy acercando. ¿Quién está en el ataúd? Es mi abuela. ¿Qué aspecto tiene la cara de mi abuela en el ataúd? Y entonces me viene un recuerdo muy preciso del funeral de mi abuela. Recuerdo la imagen de un pariente que está susurrando algo. Empiezo a trabajar en esto como actor. Con delicadeza, permito que la corporalidad de esa persona entre dentro de mí. ¿Cómo estaba situada al lado del ataúd? ¿Cuál era el ángulo exacto de su columna vertebral? ¿Qué edad tenía? ¿Cuál es su relación con mi abuela? Trato de recordar todo eso realizando las pequeñas acciones que aquella persona hacía delante del ataúd. Trato de recordar cuál fue la reacción al ver su cara, reacción que ahora se convierte en mi reacción. Es como si tratase de decirle todo lo que quise decirle y nunca dije. Quisiera decírselo ahora, en este último momento. Viene a mi boca. Hay un segundo de duda, se lo susurro. De pronto, hay alguien detrás de mí: –¿Me han oído decir lo que he dicho? Me doy la vuelta para ver si me han escuchado...[393]

Este ejemplo hipotético deja entrever, nuevamente, el vínculo entre Grotowski y Stanislavski. Independientemente de que, como hemos dicho, la orientación de sus trabajos fuese diferente (Stanislavski condujo sus investigaciones hacia la elaboración de personajes de ficción, mientras Grotowski se centró en la construcción de una corporeidad ligada a las artes rituales cuyo destino era el propio individuo y no el personaje), en ambos casos subyace un mismo procedimiento técnico a la hora de elaborar las acciones físicas: recurrir a los recuerdos de la historia personal, definir hasta el detalle las circunstancias dadas y buscar la precisión en la ejecución de las acciones. En definitiva, Stanislavski dentro del marco de las acciones cotidianas y Grotowski mediante acciones no cotidianas[394], ambos buscaban, a través del rigor y de la disciplina, un mismo flujo de acción orgánico y vivo en el actuante.

(393) RICHARDS, T., (1997), o.c., pp. 38-40.

Para concluir interrogando. Mirar a Grotowski hoy.

Lo de Grotowski es una paradoja. Habiendo dedicado sólo una pequeña parte de su vida a la elaboración de espectáculos (tan sólo un cuarto de su trayectoria artística), la suya permanece como una de las influencias más relevantes del siglo XX. Después de abandonar el arte del espectáculo, el resto de su vida artística se orientó hacia una búsqueda que, si bien surge y se alimenta de procedimientos del teatro, linda más bien con las artes rituales y parece responder a inquietudes de índole más espiritual que teatral. Toda esta última fase digamos no teatral –en verdad la médula esencial de su investigación– ha transcurrido de forma silenciosa. Por un lado, pocos son los grupos y las personas que han podido observar en vivo sus últimos trabajos y dar noticia de ellos. Por otro, después de la publicación de *Hacia un Teatro Pobre* en 1968, los escritos publicados por Grotowski son escasos. La mayoría de ellos, además, difícilmente pueden ser llevados a la práctica: son vivencias personales, historias sin moraleja evidente, metáforas, frases sencillas que sintetizan una experiencia que parece inalcanzable. Como el mismo Grotowski dice, la suya ha sido una influencia anónima, discreta, sutil. Y, sin embargo, no es posible entender el teatro del novecientos sin la figura de este polaco que, en realidad, como dice Richard Schechner, nunca estuvo en el teatro. Como buena paradoja, la de Grotowski no es

(394) A esta distinción entre el comportamiento cotidiano y extra-cotidiano del actor acuñada por Eugenio Barba nos referimos de forma más profusa en el capítulo X, p. 430.

fácil de explicar. ¿Cómo es posible que un trabajo que se enmarca fuera de los límites de lo que hoy llamamos teatro y del que tan poco se conoce haya resultado tan relevante?

Tal vez la atracción por Grotowski resida precisamente en esta invitación hacia lo desconocido que desliza su trabajo. Efectivamente, mirando a Grotowski hoy lo que uno encuentra, más que respuestas, son interrogantes: ¿Es posible que el actor, a través de su oficio, pueda alcanzar una existencia que, fuera de los dominios de la religión, lo acerque a una espiritualidad plena? ¿Se puede por medio del rigor y la disciplina ir más allá de los límites aparentes del cuerpo y de la mente? ¿Pueden crearse espacios donde los seres humanos puedan establecer una relación fuera de toda contaminación social, cultural o teatral? ¿Existen técnicas de actuación que conduzcan a una organicidad que integre el cuerpo y la mente, tal y como ocurría en los rituales ancestrales? ¿Existe teatro sin espectáculo?

La trayectoria de Grotowski es la puesta en acción de estas preguntas. Pero no es la única posible. Algunos de sus colaboradores y discípulos plantearon su propia puesta en acción a estos interrogantes, algunas de las cuales han resultado particularmente fértiles: el Odin Teatret de Eugenio Barba, la compañía Gardzienice de Włodzimierz Staniewski o la labor de Thomas Richards en su Workcenter, por ejemplo. Ellos constituyen, de alguna forma, la parte visible de un legado, el de Grotowski, que en otro tiempo formaba parte de la esencia del teatro y que hoy tan solo parece camuflarse en sus márgenes.

Bibliografía

BARBA, Eugenio, *La tierra de cenizas y diamantes*, traducción de Lluis Masgrau, Octaedro, Barcelona, 2000.

BROOK, Peter, "Grotowski, el arte como vehículo", *Revista Máscara* nº 11-12, enero-marzo 1993, pp. 80-81.

BROOK, Peter, *El espacio vacío*, traducción de Ramón Gil Novales, Ediciones Península, Barcelona, 1973.

DE MARINIS, Marco, *El nuevo teatro, 1947-1970*, traducción de Beatriz E. Anastasi y Susana Spiegler, Ediciones Paidós, Barcelona, 1988.

DE MARINIS, Marco, *La parábola de Grotowski: el secreto del "novecento" teatral*, Editorial Galerna, Buenos Aires, 2004.

GROTOWSKI, Jerzy, "Los ejercicios", traducción de Elka Fediuk, *Revista Máscara* nº 11-12, enero-marzo 1993, pp. 27-38.

GROTOWSKI, Jerzy, "El Performer", traducción de Elka Fediuk, *Revista Máscara* nº 11-12, enero-marzo 1993, pp. 76-79.

GROTOWSKI, Jerzy, "La técnica de la voz", *Revista Máscara* nº 11-12, enero-marzo 1993, pp. 182-201.

GROTOWSKI, Jerzy, "El príncipe constante de Ryszard Cielak", traducción de Jerildy López y Bosch Martineau, *Revista Máscara* nº 16, 1994, pp. 7-13.

GROTOWSKI, Jerzy, "Untitled Text by Jerzy Grotowski", Signed in Pontedera, Italy, July 4, 1998. En: *The Drama Review*, 43, 2, Summer 1999.

GROTOWSKI, Jerzy, *Hacia un teatro pobre*, traducción de Margo Glantz, Siglo XXI Editores, Madrid, 1999.

GROTOWSKI, Jerzy, *Apocalipsis cum Figuris: descripción del espectáculo de Małgorzata Dzieduszycka*, traducción de Jorge Segovia y Violetta Beck, Maldoror Ediciones, Vigo, 2003.

- KUMIEGA, Jennifer, *The theatre of Grotowski*, Methuen, London, 1987.

- KOLANKIEWICZ, Leszek, *On the roads of Active Culture*, (manuscrito no publicado), Wrocław, 1978.

- TEMKINE, Raymonde, *Grotowski*, traducción de Néstor Sánchez Monte Ávila, Caracas, 1974.

- RICHARDS, Thomas, *Trabajar con Grotowski en las acciones físicas*, traducción de Marc Rosich y Elena Villalonga, Alba Editorial, Barcelona, 2005.

- RICHARDS, Thomas, *The edge-point of the performance*, Documentation Series of the Workcenter of Jerzy Grotowski, Pontedera, 1997.

- SCHECHNER, Richard y WOLFORD, Lisa, *The Grotowski Sourcebook*, Routledge, London/New York, 1997.

- SCHECHNER, Richard, *El teatro ambientalista*, traducción de Alejandro Bracho, Árbol Editorial, México, 1988.

- SLOWIAK, Jim y CUESTA, Jairo, *Jerzy Grotowski*, Routledge, London, 2007.

- WOLFORD, Lisa, *Grotowski's Objective Drama Research*, University Press of Mississippi, Jackson, 1996.

Material audiovisual

- BROCKWAY, Merril, *Jerzy Grotowski* (1970), Creative Arts Television, 1997.
- MACTAGGART, James, *Acrópolis* (1971), Arthur Cantor, Inc, 1988.
- Jerzy GROTOWSKI, 1973 *Interview* (1973), Creative Arts Television, 2007.

Referencias en internet

- www.owendaly.com/jeff/grotdir.htm
  Página que recoge numerosos enlaces en internet sobre Grotowski. En Inglés.

- www.grotcenter.art.pl
  Página del "The Centre for Study of Jerzy Grotowski's work and for cultural and theatrical research" con sede en Wrocław. En polaco y en inglés.

- www.gardzienice.art.pl
  Página oficial de la compañía polaca Gardzienice. En polaco y en inglés.

- http://www.tracingroadsacross.info/cgi-bin/page.pl?cid=10
  Página sobre el proyecto "Tracing road across" (2003-2006) llevado a cabo por el Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. En inglés.

CAPÍTULO X

EUGENIO BARBA, EL ODIN TEATRET Y LA ANTROPOLOGÍA TEATRAL

¿Cómo transmitirles una comprensión de ciertos hechos esenciales sin cegarlos con nuestros resultados, sin que se sientan tentados a repetir lo que nosotros hemos debido hacer?

Eugenio Barba

Biografía artística

EUGENIO BARBA Y SU TRADICIÓN NÓMADA

Los primeros años y el aprendizaje con Grotowski

Eugenio Barba nació en 1936 en Brindisi, una pequeña población portuaria al sur de Italia. No tardó mucho tiempo, sin embargo, en abandonar su ciudad natal para dar comienzo a la peregrinación constante que caracterizó su infancia y su adolescencia. Primero, debido a la situación provocada por la II Guerra Mundial, se trasladó a Galipolli, un pequeño pueblo cerca de Brindisi. Después, en 1951, en medio de una situación económica familiar muy precaria, se fue a Nápoles para ingresar en la academia militar y seguir así los pasos de su padre que había muerto varios años antes. Tres años después, a punto de cumplir 18 años, buscando alejarse de aquella disciplina militar que rechazaba, aprovechó el periodo vacacional de la academia y recorrió en autostop diversos países europeos hasta que, temporalmente, se instaló en Oslo. Pasado un tiempo se enroló en la marina mercante y con ella recorrió el Medio Oriente, India, África, Lapandia y otros lugares del norte de Escandinavia. Este viajar constante, el hecho de sentirse extranjero allá donde fuere y el no tener una raíz cultural y social estable donde asirse, marcó el carácter con el que Barba ha impregnado toda su trayectoria.

En 1961, gracias a una beca de la UNESCO y con la firme determinación de estudiar teatro fue a Polonia. Allí se matriculó en la escuela de teatro de Varsovia. Seis meses después, desilusionado por la situación política y social polaca, abandonó la escuela y se dedicó a recorrer el país. En uno de esos viajes fue a parar a Opole, aquel pequeño pueblo al sudeste de Polonia donde Grotowski comenzaba su labor teatral. Resultó un encuentro crucial. Desde entonces hasta 1964 Barba fue el asistente de dirección de Grotowski. Un periodo en el que fue testigo privilegiado, como él mismo recuerda, de un "auténtico momento de transición": de cómo un señor desconocido por aquel entonces llamado Grotowski hacía de su teatro una de las corrientes artísticas más influyentes del siglo.[395]

(395) Barba narra su aprendizaje con Grotowski en: BARBA, Eugenio, *La tierra de cenizas y diamantes*. Traducción de Lluis Masgrau, Octaedro, Barcelona, 2000.

Durante todo ese tiempo al lado del director polaco, Barba absorbió la evolución técnica de un grupo que pasó de ser ignorado por su público más cercano a obtener un reconocimiento internacional que acabó encumbrándolo. El de Barba fue, además, un papel clave en esta transformación. El afán por dar a conocer aquello que observaba y que, creía, iba a revolucionar el mundo del teatro hizo de él el perfecto corresponsal de Grotowski. Sus artículos, que fueron publicados en numerosas revistas del extranjero, y los innumerables contactos que realizó con personalidades internacionales fueron el catalizador necesario para que el teatro de Grotowski saltase a la primera línea de la llamada vanguardia teatral.[396]

Pero las aportaciones de Barba no se limitaron solamente a aspectos relacionados con la difusión, también contribuyeron al desarrollo del entrenamiento de los actores de Grotowski. Una de ellas fue la introducción de ejercicios tomados del **Kathakali**. Barba había ido a la India en 1963 y, sacudido por la gama expresiva de aquel teatro ritual, pasó tres semanas estudiando el entrenamiento riguroso y disciplinado de los actores. A su vuelta a Polonia, varios de los ejercicios del Kathakali fueron adaptados e introducidos en el entrenamiento actoral, particularmente los ejercicios para ejercitar los ojos y la mirada. Como veremos, esta atracción por el Kathakali, que después abarcará gran parte del teatro oriental, permanecerá con él durante toda su trayectoria. Así, después de abandonar Polonia en 1964, se trasladó nuevamente a Oslo con la firme determinación de ser director de escena, sus puntos de referencia eran claros: Grotowski y el Kathakali.

Kathakali: Teatro tradicional originado en Kerala (India) en el siglo XVII. Se trata de un teatro extremadamente codificado que hace confluir música, danza y drama, y donde se narran epopeyas hindúes como el *Ramayana* o el *Mahabarata*. El Katakhali, que aún hoy guarda su componente ritual y religioso, y particularmente, la compleja técnica de sus actores, fruto de largos años de entrenamiento y preparación, ha servido de estímulo a numerosos teóricos y directores de teatro occidentales como Eugenio Barba o Philip Zarrilli.

La creación de un laboratorio-escuela, el Odin Teatret

En Oslo, Barba no encontró ningún teatro que lo aceptase como director de escena y entonces decidió formar su propia compañía.

(396) Además de los artículos publicados, Barba escribió uno de los primeros libros sobre Grotowski que fue publicado en Italia y en Hungría: BARBA, Eugenio, *Alla ricerca del teatro perduto*, Marsilio, Venecia, 1965.

Para ello escogió a actores que estaban en su misma situación, es decir, jóvenes que habían sido rechazados en la escuela de teatro de Oslo. Así comenzó, en octubre de 1964, la andadura del Odin Teatret: con un grupo de personas que habían quedado fuera de los márgenes oficiales del teatro y que, a pesar de ello, pretendían labrar una vida dentro del oficio teatral. Sin experiencia en el medio, declarándose abiertamente autodidactas y en unas condiciones económicas que los obligaban a subsistir en deuda continua, el grupo se asentó en un teatro extremadamente vocacional, donde los aspectos éticos y la disciplina extrema fueron las premisas imprescindibles para hacer frente a las adversidades. Se trataba de una forma de teatro que cimentaba su sentido y su técnica en el entrenamiento del actor:

> Al principio todo el trabajo se enfocó de una manera muy precisa, es decir era necesario una selección en función, no del talento, no de dotes creativas, sino en base a las dotes de carácter, de fuerza de ánimo. Por lo tanto, el entrenamiento al principio era muy duro, consistía en ejercicios casi gimnásticos, en los cuales nadie podía hablar –se trabajaba cuatro horas sin pausa– y precisamente por esto después de un par de semanas la mayoría nos dejó, porque no conseguían comprender el nexo entre la imagen que tenían del teatro y esta especie de ejercicio tan duro. Los que se quedaron, se quedaron precisamente porque aceptaron esta disciplina absoluta, casi sin sentido; ellos mismos crearon un sentido, encontraron una motivación personal a esta forma aparente de sumisión, de tal forma que al cabo de poco tiempo se convirtió en una elección personal. Es de esta manera que se formó aquel pequeño núcleo que todavía hoy constituye el Odin.[397]

El primer espectáculo del Odin, *Ornitofilene*, basado en un texto del escritor noruego Jens Bjorneboe, se estrenó en 1965 y con él realizaron una gira por Suecia y Dinamarca. Precisamente como consecuencia de su paso por Dinaminarca recibieron una oferta para trasladarse a Holstebro, un pequeño pueblo de aquel país. Recibían una ayuda económica anual y un espacio donde desarrollar su trabajo a cambio de ser la compañía residente de aquel pueblo. En estas nuevas condiciones, en 1966, el Odin pasó a construir un laboratorio, el Nordisk Teaterlaboratourium [Laboratorio nórdico de teatro]. Como centro orientado a la investigación del arte del teatro, las actividades que realizaba el grupo se multiplicaron: organizaban seminarios, realizaban encuestas sociológicas, publicaban una revista sobre la teoría y técnica del teatro, llevaban espectáculos extranjeros a los países nórdicos... De esta forma, el grupo profundizó en los legados artísticos precedentes que lo inspiraban como el de Meyerhold, el de Stanislavski, o el de Eisenstein y, además, comenzaba a tomar contacto con maestros contemporáneos como Dario Fo, Jean Louis Barrault, Étienne Decroux o Jacques Lecoq.

(397) Tomado de una entrevista realizada a Eugenio Barba: MASGRAU, Lluis, "El otro Ulises en busca de la otra Ítaca", *Revista Máscara* nº 19-20. octubre 1994, p. 12.

La llegada a Holstebro, por otro lado, supuso la adaptación a un nuevo país donde se hablaba otra lengua, algo que, a la postre, marcaría la línea dramatúrgica de los futuros espectáculos del Odin:

> Como grupo tuvimos que encontrar otro modo de atraer la atención de nuestros espectadores que no fuese solamente verbal, de tal manera que no se aburrieran. Comenzamos a elaborar un modo de estar presentes teatralmente a través del lado sonoro, emotivo del lenguaje, a través de su emotividad, la irradiación casi magnética de las reacciones físicas, a desarrollar lo que se podría llamar un lenguaje emotivo y sin embargo, bien articulado, perceptible, comprensible al nivel de la inteligencia de los sentidos.[398]

Su segundo espectáculo, *Kaspariana*, se estrenó en 1967.[399] Y con su tercer espectáculo, *Ferai* (1969), tras su paso por el Festival del Teatro de las Naciones de París –que años antes había encumbrado a Grotowski–, el Odin alcanzó un reconocimiento internacional.

Quedémonos un instante en este espectáculo para trazar la concepción escénica del Odin en sus inicios. El punto de partida creativo de *Ferai* fueron dos mitos: Alcestis, princesa de la mitología griega, y el rey danés Frode Fredegod. El escritor danés Peter Seeberg elaboró un texto combinando ambos mitos que el propio Barba, junto a otros colaboradores, readaptó hasta su versión escénica final. El espacio, tal y como lo había hecho Grotowski previamente, amalgamaba a actores y espectadores. En este caso, los espectadores se sentaban en dos filas laterales que describían un semicírculo evocando simultáneamente una nave vikinga y una nave de iglesia. La acción, tejida mediante una utilización estilizada del cuerpo y de la voz, envolvía a los espectadores por todos sus costados y acababa conformando, como recuerda un

(398) MASGRAU, L., (1994), o.c., p. 12.
(399) Para una descripción de esta puesta en escena ver: JACQUOT, Jean (ed.), *Les Voies de la Création Théâtrale*. Vol. I, CNRS, 1985, París, pp. 132-170.

crítico de la época, "un complejo de imágenes expresionistas con significados múltiples que cada espectador podría descifrar de acuerdo con su propia experiencia"[400]. Un espectáculo, en definitiva, que evidenciaba la influencia de Grotowski en los distintos niveles de la representación: en la utilización del espacio escénico, en la adaptación del texto a la escena o en la composición de las acciones físicas y vocales de los actores.

El trueque

Tras el éxito de *Ferai*, para evitar cualquier estancamiento que se pudiese derivar del clima de euforia y exaltación que les llegaba desde el exterior, Barba disolvió temporalmente la compañía. La disciplina y la autoexigencia se redobló y el grupo de actores quedó reducido a tres, aquellos que aún hoy forman parte del núcleo esencial del Odin: Torgeir Wethal, Iben Nagel Rasmussen y Else Mari Laukvik. El siguiente espectáculo, *Min Fars Hus* [La casa de mi padre], se estrenó en 1972 y con él el grupo comenzó un periodo de apertura. Durante la gira realizada por diversos países de Europa no se limitaron a mostrar su espectáculo, buscaron también otros puntos de encuentro con otros grupos y personas a través de seminarios o talleres culturales donde compartían su entrenamiento, su visión artística y sus fundamentos éticos. Esta corriente aperturista desembocó, a partir de 1974, en una nueva forma teatral que ha permanecido integrada en la cultura del Odin hasta nuestros días: el trueque.[401]

En realidad, el origen del trueque tiene el origen en una anécdota. Ocurrió en 1974, cuando la compañía fue a Carpignano del Salento, un pequeño pueblo al sur de Italia, con la intención de preparar el que sería su siguiente espectáculo, *Come! And the day will be ours* [¡Ven! Y el día será nuestro]. Después de trabajar aislados durante un mes, una noche decidieron visitar a unos amigos que se encontraban en aquel pueblo. Con los instrumentos musicales encima, cuando llegaron a la casa de sus amigos no encontraron a nadie y se quedaron en la plaza esperando. Durante el camino mucha gente del pueblo los había seguido y una vez allí, en la plaza, se formó un público espontáneo a la espera de que aquellos artistas extranjeros hiciesen algo. Los actores del Odin respondieron a esa petición silenciosa cantando y tocando canciones populares escandinavas e improvisando tal y como lo hacían en el entrenamiento. Al de una hora de esa muestra musical, algunos de aquellos espectadores accidentales replicaron mostrándoles las canciones populares de su pueblo. De forma imprevista el Odin y aquel pequeño pueblo italiano habían intercambiado, durante un pequeño espacio de tiempo, algunos elementos culturales pertenecientes a la colectividad de cada uno de ellos. Así surgió la idea del trueque: como un encuentro entre colectivos que pertenecen a diferentes culturas donde se intercambia mercancía cultural en forma de música, danza o historias populares.

Desde aquel momento entendieron que, como grupo, constituían una pequeña cultura, en el sentido de que con los años habían construido una escala de valores propia; unas costumbres y un modo de vida basado en el trabajo que conformaba la identidad del colectivo. Asumieron que poseían una serie de bienes culturales que podían ser trocados con otros grupos o colectivos pertenecientes a otras culturas. A partir de aquella estadía en Carpignano del Salento, el trueque pasó a ser una de las principales actividades del Odin. Los encuentros con los indios yanomami (1977), con una población de campesinos de Gales (1980) o la estadía en Bahía Blanca al sur de Argentina (1987) son sólo algunos ejemplos de una actividad que todavía hoy día es fomentada por el grupo.

El descubrimiento del trueque marcó la evolución posterior del Odin. Si en los primeros años su trabajo había estado ligado al entrenamiento y a la realización de espectáculos y se había desarrollado en su mayor parte en situación de aislamiento, con el trueque el teatro adquiría una nueva dimensión social y cultural cuya sede estaba fuera del edifico teatral.

De esta forma, siguiendo el curso del trueque, el Odin comenzó a desarrollar el teatro de calle. Así surgieron espectáculos callejeros como *El libro de las danzas* (1974), *Anabasis* (1977) o *El millón* (1978), si bien este último también se representó en espacios cerrados. Los espectáculos de calle exploraban, por un lado, el espacio exterior como un escenario encontrado en relación con la dramaturgia, y por otro lado, la utilización de elementos que amplificasen la presencia del actor (máscaras, zancos, vestuarios coloristas...) y el concepto circense de capturar la atención del

(400) INNES, Christopher, *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*. Traducción de Juan José Utrilla, Fondo de Cultura Económica, México DF, 1981, p. 195.

(401) Los artículos de Barba en relación con el trueque están recopilados en: BARBA, Eugenio, *Teatro: Soledad, oficio y revuelta*. Traducción de Lluis Masgrau, Catálogos, 1997, Buenos Aires, p 131-187. Y en: BARBA, Eugenio, *Más allá de las islas flotantes*. Traducción de Toni Cots, Grupo Editorial Gaceta, 1986, México, p. 231-329. Para un análisis más amplio de las actividades de trueque realizadas por el Odin Teatret ver: WATSON, Ian, *Negotiating intercultures. Eugenio Barba and the intercultural debate*, Manchester University Press, Manchester, 2002, pp. 94-167.

espectador a través de la acrobacia, la danza o la utilización virtuosa de los objetos. Además, estos espectáculos incorporaron decididamente un elemento que después sería una de las claves en los espectáculos de interior: la música en directo.

Esta idea del trueque promovida por el Odin quedaba enmarcada dentro de un contexto teatral, el de la década de los setenta, donde, desde perspectivas diferentes, otros colectivos también llevaron a cabo actividades de intercambio cultural. Por aquella misma época Grotowski dejó de hacer espectáculos para desarrollar aquel teatro participativo llamado Parateatro.[402] Entre 1972 y 1973 Peter Brook realizó una expedición al norte de África que implicaba intercambios parecidos con poblaciones nativas. Por otro lado, en 1977 comenzó su andadura la compañía polaca Gardzienice que, con Wlozimierz Staniewski a la cabeza, en busca de un teatro que cultivase las raíces tradicionales de culturas antiguas, organizaba reuniones con la gente nativa de diversos pueblos rurales.

El Tercer Teatro

Como consecuencia de la apertura de la compañía a través del trueque y tras la gran acogida que tuvo el grupo en 1976 en su gira por América Latina, Barba constató la realidad en la que vivían ciertos grupos de teatro. Observó que existían colectivos dedicados al teatro que no podían encasillarse dentro de llamado teatro institucionalizado (el teatro comercial amparado por la mayoría del público y de la sociedad) ni tampoco dentro del teatro de vanguardia (el teatro experimental que busca la renovación constante del arte teatral). Más que una determinada técnica o estética, lo que hacía similares a estos grupos, en su mayor parte autodidactas, era el sentido ético y personal que volcaban en su práctica teatral. Se trataba de grupos de teatro que buscaban hacer posible vivir en una escala de valores al margen de los imperativos sociales y culturales que los rodeaban. Esta forma de teatro en grupo estaba presente no sólo en América Latina, era también una característica de algunos grupos de Australia o Japón o de los grupos independientes de Estados Unidos y de Europa. Entendiendo que el teatro institucional y el teatro de vanguardia constituían el primer y el segundo teatro, Barba denominó a este conjunto de grupos de teatro el Tercer Teatro:

(402) Ver capítulo IX, pp. 365-367.

> La fuerza de estos grupos reside en el hecho de que representan una cultura, es un movimiento no sólo artístico de hacer y de prepararse para su actividad teatral, sino de vivir juntos, de crear nuevas formas de vida, de realizar en la práctica las necesidades esenciales. Esto es el Tercer Teatro, un territorio fuera del teatro tradicional y de vanguardia.[403]

Fue en 1976, en un encuentro de grupos de teatro que tuvo lugar en Belgrado, cuando Barba habló por primera vez de Tercer Teatro. Desde entonces se han organizado nuevos encuentros que han tratado de dar solidez a este ideal de teatro en grupo: los encuentros de Ayacucho (Perú, 1978, 1988 y 1998), el de Bérgamo (1977), el de Madrid y Lekeitio (1979) o el de Bahía Blanca (Argentina, 1987), son ejemplos de algunos de ellos. Quedaba tejida así una red invisible de grupos que, independientemente de la técnica y la estética de sus espectáculos y a pesar de la distancia geográfica que los separaba, compartían un mismo compromiso de resistencia social y artística. Todos ellos, al igual que el Odin, hacían visible una idea de teatro que sólo puede ser plasmada en grupo y a los que Barba se referirá con diversas metáforas como islas flotantes, ghettos de libertad o canoas que, remando contracorriente, logran establecer una tercera orilla en el río.[404] Abanderando esta idea del Tercer Teatro, Barba y el Odin penetraron progresivamente en el entramado de teatral de América Latina, lo que dio inicio a una influencia recíproca aún vigente: la del Odin en el teatro latinoamericano y la de los grupos latinoamericanos en el Odin.[405]

La ISTA (International School of Theatre Anthropology)

Desde aquel primer encuentro en 1963 con el teatro Kathakali de la India, la fascinación de Barba por las tradiciones teatrales de Oriente ha sido constante. A los primeros seminarios organizados por el Odin en Hosltebro ya habían acudido varios maestros orientales. En la década de los setenta, en los encuentros de teatro de grupo que tuvieron lugar en Belgrado y Bérgamo también se organizaron diversos talleres y demostraciones de trabajo con artistas orientales. Por esa misma época, en 1978, algunos de los

(403) MASGRAU, L., (1994), o.c., p. 16.
(404) Los artículos de Barba en relación con el Tercer Teatro están recopilados en: BARBA, E., (1997), o.c., pp. 131-203.
(405) Los escritos de Barba en torno al teatro latinoamericano, además de un análisis de la relación entre el Odin Teatret y América Latina realizado por Lluis Masgrau se recogen en: BARBA, Eugenio, *Arar el cielo. Diálogos latinoamericanos*. Traducción de Rina Skeel, Lluis Masgrau y Ana Wolf, Fondo Editorial Casa de las Americas, La Habana, 2002.

Capoeira: Expresión cultural afrobrasileña cuya rama más expandida es un arte marcial que combina la música, la danza y un gran desarrollo acrobático. Su origen se remonta al siglo XVI, en el periodo en que Brasil estaba bajo el dominio de Portugal, cuando los esclavos de origen africano camuflaron en forma de danza un tipo de lucha en una época en la que toda pelea o práctica deportiva estaba prohibida.

actores realizaron estadías en diversos lugares del mundo para aprender ciertas técnicas de danza y de actuación. Aquel aprendizaje dio lugar, posteriormente, al espectáculo *El millón* (1978) que mezclaba técnicas como el Kathakali, los bailes de salón, algunas Danzas Balinesas o la **Capoeira**.

Este interés por las técnicas del teatro oriental y el impulso por desarrollar un estudio sistemático sobre el arte del actor derivó, en 1979, en la creación de la ISTA (International School of Theatre Anthropology - Escuela Internacional de Antropología Teatral). La ISTA, que aún continúa su curso, se estableció como un laboratorio itinerante para el estudio transcultural de las técnicas de actuación y los principios que gobiernan la presencia escénica del actor en las diferentes tradiciones teatrales. Sobre estos principios que fundamentan la Antropología Teatral de Barba hablaremos más adelante. Apuntemos ahora el funcionamiento de esta escuela.

Para el estudio de la Antropología Teatral, la ISTA organiza sesiones públicas sin una periodicidad establecida que tienen lugar en diversos lugares del mundo. En dichas sesiones, Barba junto a un elenco de maestros orientales y occidentales y un equipo de especialistas en diferentes materias afines (teatrólogos, antropólogos, psicólogos, biólogos y críticos) analiza un tema concreto sobre la técnica de actuación desde el punto de vista de la Antropología Teatral. Hasta la fecha se han realizado 14 sesiones donde se ha elaborado un amplio corpus teórico y práctico que explora el territorio transcultural entre las técnicas del actor de orígenes diferentes, pero que tiene en las tradiciones occidentales y orientales sus áreas de estudio principales.[406]

(406) Las 14 sesiones de la ISTA realizadas hasta la fecha han tratado los siguientes temas: I: Antropología Teatral (1980, Bonn, Alemania). II: Pre-expresividad / Improvisación (1981, Volterra, Italia). III: Diálogo entre culturas (1985, Blois and Malakoff, France). IV: El personaje femenino como representación escénica de diversas culturas (1986, Holstebro, Dinamarca). V: La tradición del actor y la indentidad del espectador (1987, Salento, Italia). VI: Técnica de actuación e historiografía (1990, Bologna, Italia). VII: Trabajando sobre el espectáculo Este y Oeste / Subpartitura (1992, Brecon and Cardiff, Inglaterra). VIII: Tradición y fundadores de tradición (1994, Londrina, Brasil). IX: Forma e información (1995, Humea, Suiza). X: El bios del actor (1996, Copenhague, Dinamarca). XI: Efecto 0. Aquello que es orgánico para el actor, aquello que es orgánico para el espectador (Montemor-o-Novo, Portugal). XII: Acción, estructura, coherencia. Técnicas dramatúrgicas en las artes preformativas (2000, Bielefeld, Alemania). XIII: Flujo. Ritmo, Organicidad, Energía (2004, Sevilla y La Rinconada, España). XIV: Improvisación. Memoria, Repetición, Discontinuidad (2005, Krzyzowa y Wrocław, Polonia).

Richard Schechner (1934-): Director de escena, profesor universitario y editor teatral norteamericano. Fundó y dirigió el Performance Group (1967-1980) y desde 1992 dirige la compañía East Coast Artists. Editor de la revista *The Drama Review*. Schechner ha publicado numerosos libros que conectan espacios convergentes entre la antropología, el ritual y el teatro, entre ellos, *El teatro ambientalista* (1973), *Between Theater and Anthropology* (1985), *Perfomance Theory* (1988) o *Performance Studies* (2002).

La creación de la ISTA coincidía en el tiempo con un interés general por hacer converger el teatro y la antropología. A finales de los setenta, Grotowski había comenzado sus estudios transculturales bajo el nombre del Teatro de las Fuentes. Por aquella misma época, estudiosos como **Richard Schechner** o Victor Turner también comenzaron a plasmar investigaciones que analizaban la actuación desde un punto de vista antropológico. El propio Peter Brook, con un prisma diferente pero también cercano a la antropología, buscaba la universalidad de ciertos valores teatrales a través de sus puestas en escena. Paralelamente, en Oriente también surgían movimientos que buscaban en la interculturalidad nuevos frentes de acción teatral: es el caso de Tadashi Suzuki que en sus creaciones comenzaba a mezclar técnicas tradicionales de Japón, como el Teatro Noh y el Kabuki, con elementos de la tragedia clásica griega y técnicas teatrales experimentales de corte occidental.[407] En este contexto de apertura a las conexiones interculturales, la ISTA era la respuesta activa y personal de Barba a esta inquietud por establecer puentes de estudio entre el teatro y la antropología (ver recuadro **Patrice Pavis**).

El presente del Odin Teatret: un laboratorio en ramas

Camino de los 50 años de existencia, el Odin permanece hoy día como uno de los grupos de teatro más longevos. La prueba de que un grupo de teatro puede sobrevivir a los avatares del tiempo y a las adversidades circundantes es también parte de su legado. Una de las razones que han posibilitado esta larga presencia reside en el hecho de haber sabido compaginar los proyectos comunes que iban definiendo la identidad del grupo con proyectos individuales que daban salida a las necesidades personales de cada uno de sus miembros. En este equilibrio de fuerzas centrípetas y centrífugas, el Odin ha ramificado sus actividades hasta tejer un entramado de proyectos teatrales que operan en varios niveles diferentes.

(407) El método de entrenamiento de Tadashi Suzuki se explica en el capítulo XII, pp. 494-499.

Patrice Pavis

La Antropología Teatral

La antropología encuentra en el teatro un terreno de experimentación excepcional, puesto que tiene ante sus ojos hombres que juegan a representar a otros hombres. Esta simulación apunta a analizar y a mostrar cómo se comportan éstos en sociedad. Al colocar al hombre en una situación experimental, el teatro y la antropología teatral se dan a sí mismos la ocasión de reconstituir microsociedades y de evaluar el vínculo del individuo con el grupo: ¿cómo representar mejor a un hombre sino representándolo? Existe, estima SCHECHNER, una convergencia de los paradigmas de la antropología y del teatro: «Del mismo modo que el teatro se está antropologizando, la antropología se teatraliza». Éste es el razonamiento, impecable, de la antropología teatral.
Desgraciadamente, las cosas son mucho más complejas sobre el terreno, puesto que si en teoría el antropólogo teatral puede organizar el saber de la teatrología, hoy es más una llamada de reunión o un deseo de conocimiento que una disciplina constituida, más un inmenso campo en barbecho (o una selva virgen impenetrable) que un terreno bien cuadriculado y sistemáticamente cultivado. Sin embargo, esta tarea ha comenzado ya gracias a la ISTA (International School of Theatre Antropology) de Eugenio BARBA, que programa seminarios desde 1980.

Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología, 1998

PAVICE, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, traducción de Jaume Melendres, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1998, p. 43.

Como grupo de teatro, la actividad principal del Odin sigue siendo la elaboración de espectáculos. Las últimas producciones donde trabaja todo el elenco al completo incluyen *En el esqueleto de la ballena* (1996), *Mhytos* (1998), *The Great Cities under the Moon* (2003) o *El sueño de Andersen* (2004). Todos ellos plasman una misma esencia en la puesta en escena: la construcción de un espacio escénico específico para cada espectáculo que cuida la relación entre los actores y los espectadores; la elaboración de un hilo conductor basado en las asociaciones y no en la narración lineal; la utilización de música y sonido en directo que funcionan como elementos dramatúrgicos, y, como eje fundamental de todo ello, la partitura física y vocal creada por los actores.

Además de estos espectáculos de gran formato, el repertorio del Odin consta también de espectáculos de pequeño formato como *Itsi Bitsi* (1991), *Las mariposas de Doña Música* (1997), *Salt* (2002) o *Ester's Book* (2005). Otro tipo de producciones son las demostraciones de trabajo donde, de forma pedagógica, se muestran los procesos técnicos y creativos en las que se fundamenta el oficio de los actores. A esta fórmula de producciones pertenecen títulos como *Huellas en la nieve* (1988) de Roberta Carreri, *Paths of Thoughts* (1992) de Torgeir Wethal, *El eco del silencio* (1991) y *El hermano muerto* (1994), ambos de Julia Varley, *Dialogue between two actors* (1997) de Roberta Carreri y Torgeir Wethal o *Wispering winds* (1996) donde participa la mayor parte del elenco.

La ISTA dirigida por Barba también ha sufrido un proceso parecido de expansión. A partir de 1992 una ramificación de la ISTA, la Universidad de Teatro Eurasiano, celebra sesiones anuales con demostraciones y conferencias que sobrevuelan el territorio común entre las experiencias teatrales de las tradiciones europeas y asiáticas. Por otro lado, el elenco de maestros de la ISTA, donde coinciden algunos actores del Odin con otros actores de diferentes tradiciones teatrales, también realiza producciones dirigidas por Eugenio Barba bajo el nombre Theatrum Mundi. Ejemplos de estos espectáculos son *The Island of Labyrinths* (1996) o *Ego Faust* (2000). La última producción del Odin hasta la fecha, *Ur-Hamlet* (2006), también ha contado con la colaboración y la presencia de numerosos maestros de la ISTA.

De la misma forma que la ISTA es un proyecto que atañe principalmente a Barba, los propios actores también han llevado a cabo proyectos unipersonales, dirigen espectáculos e incluso han formado sus propias compañías fuera del marco del Odin. Otro ejemplo de la diversidad de actividades que acomete el grupo son los eventos que organizan periódicamente. Es el caso de la *Odin Week* [La semana del Odin], donde acogen a un número reducido de participantes durante una semana para mostrarles las diversas áreas de trabajo del grupo, desde el entrenamiento hasta los espectáculos en gira. *El Festuge* [semana de fiesta] es también un proyecto promovido por el Odin que tiene su sede en Holstebro y donde se dan cita gran número de artistas y de asociaciones internacionales que, bajo la idea del trueque, muestran trabajos teatrales sobre la idea en torno a la cual gira cada edición del festival.

La última ramificación del grupo es el *Centre for Theatre Laboratory Studies* (CTLS - Centro para el estudio del Teatro Laboratorio) con el que el Odin quiere mantener y desarrollar la larga tradición de investigación dentro del marco del teatro que, en forma de laboratorio, ha catalizado la evolución más reciente de este arte. Además del estudio histórico de los laboratorios teatrales, este centro, asociado a la Universidad de Aarhus (Dinamarca), pretende fomentar la creación y el encuentro entre

nuevas estructuras de investigación que puedan darse en el futuro y establecer así un marco donde el legado de los laboratorios de teatro pueda tener continuidad.

Pasamos ahora a desgranar los aspectos fundamentales de la teoría y la práctica que Eugenio Barba ha elaborado sobre el arte del actor a lo largo de su trayectoria. Lo haremos en dos partes. Primero analizaremos el entrenamiento de los actores del Odin Teatret y después los principios básicos de la Antropología Teatral.

La técnica

EL ENTRENAMIENTO DEL ACTOR EN EL ODIN TEATRET

Sobre el sentido del entrenamiento. Una aclaración previa

Recogiendo el planteamiento de Grotowski, en el Odin el entrenamiento del actor es también un área autónoma –aunque no aislada– de la realización de los espectáculos: un espacio de confrontación donde el actor descubre la esencia de su oficio, desde los aspectos técnicos hasta su fundamento ético. Dejemos que lo explique el propio Barba:

> El training [entrenamiento] es un proceso de autodefinición, de autodisciplina que se manifiesta a través de reacciones físicas. Lo que cuenta no es el ejercicio en sí mismo –por ejemplo hacer flexiones o saltos mortales– sino la justificación que cada uno da al trabajo, una justificación que, aunque sea banal o difícil de explicar con palabras, es fisiológicamente perceptible, evidente para el observador.[408]

Es decir, lo que determina el entrenamiento no es tanto *qué* se hace sino *por qué*. Es más una manera de encontrar un sentido a la práctica del teatro que un desarrollo puramente virtuoso de ciertas técnicas. El entrenamiento ha sido, pues, el lugar donde tanto los actores como el grupo han ido labrando una forma técnica y ética de afrontar el oficio y donde, en definitiva, han logrado consolidar una identidad común que los ha mantenido unidos en la práctica del teatro.

En el Odin, los actores todavía siguen entrenándose hoy día. Evidentemente, en todos estos años el entrenamiento, en cuanto a elemento de identidad, ha ido mutando a medida que el grupo evolucionaba y maduraba con el tiempo. No obstante, su esencia permanece invariable: se trata de un espacio de indagación donde el actor se confronta con la realidad que ha escogido, su oficio. Lo que lo caracteriza, por lo tanto, como espacio de investigación y de confrontación, es el impulso de búsqueda constante y no los resultados puntuales que de él se hayan podido obtener.

(408) Barba, E., (1997), o.c., p. 92.

En cualquier caso, en el curso histórico del grupo sí pueden diferenciarse tres fases diferentes que tanto los actores veteranos como los noveles deben recorrer, y en las cuales el entrenamiento adquiere una función y un valor específico.

1) En la primera fase, el entrenamiento es, por un lado, un aprendizaje técnico donde el actor novel adquiere un patrón de comportamiento y unas habilidades físicas y vocales que le permiten alcanzar la competencia necesaria para realizar espectáculos. Es también, por otro lado, un periodo decisivo donde el actor se impregna de los valores éticos básicos, la disciplina extrema y la capacidad de resistencia que habrán de permanecer con él durante toda su vida artística. En todo este periodo el actor aprende de alguien más veterano y experto que lo guía y lo aconseja. En los primeros años del Odin, esta labor de maestro fue asumida por Barba, pero, a medida que los actores maduraron, fueron ellos mismos quienes se hicieron cargo de la formación integral de los nuevos actores.

2) En una segunda fase, al cabo de varios años donde el actor ha sido guiado, el entrenamiento pasa a ser una práctica individual, donde cada actor elabora y diseña sus propios ejercicios. Más que un medio para acumular técnicas, el entrenamiento se convierte entonces en un espacio para el desafío personal, donde el actor se confronta a la potenciación de sus habilidades y a la superación de sus límites. Ya no es tan importante el resultado como el proceso de autodefinición que requiere para el actor el hecho de decidir sobre qué aspectos y de qué manera trabajar en función de sus propias necesidades personales. Como consecuencia de esta individualización del entrenamiento, y a pesar de las similitudes evidentes después de tantos años de trabajo conjunto, cada uno de los actores del Odin ha desarrollado un estilo característico de actuación.

3) En la tercera fase, cuando el actor cuenta ya con diez o quince años de experiencia, comienza a trabajar sobre la dramaturgia. Elabora a partir de improvisaciones, de interpretaciones de textos y de temas narrativos, estructuras de acción que ponen en juego dramático aquello que hasta entonces tan sólo se ha erigido como ejercicio. El actor aprende a pensar dramatúrgicamente y comienza a valerse de la voz, del cuerpo, de la luz, del vestuario y de los objetos para componer fragmentos de acción que pueden ser utilizados posteriormente, en manos del director, como materia prima en la elaboración de espectáculos.

Tras esta panorámica, pasamos a continuación a explorar los siguientes elementos del entrenamiento del Odin: el entrenamiento físico, el entrenamiento vocal, el trabajo sobre el texto, el tratamiento de las acciones y, finalmente, cómo todo este compendio ético y técnico acaba dirigiéndose a la elaboración de los espectáculos. En cualquier caso, los ejemplos que se exponen a continuación no pretenden comprender la historia fluctuante de una trayectoria tan larga como la del Odin. Se trata, más bien, de ejercicios aislados que deben entenderse dentro de un contexto de investigación constante que aún sigue su curso.

El entrenamiento físico

Los ejercicios desarrollados por los actores del Odin con los que entrenan el cuerpo son innumerables. Hay en todos ellos, sin embargo, principios comunes que subyacen. Aquí analizaremos tres: romper los automatismos del comportamiento de la vida cotidiana, implicar de forma íntegra al conjunto cuerpo-mente y la improvisación.

- *Romper los automatismos de la vida cotidiana*

En el Odin entienden que el comportamiento del actor en escena es diferente al de la vida cotidiana. De ahí que el principio básico que se esconde en todo ejercicio sea romper los automatismos del comportamiento cotidiano. En otras palabras: buscar las bases de una presencia escénica extracotidiana.
Veamos, a modo de ejemplo, un entrenamiento que tiene como objetivo la construcción de una presencia extracotidiana. Se trata de aprender e incorporar diferentes formas de

caminar y de desplazarse por el espacio. En la vida cotidiana el caminar se realiza procurando el mínimo gasto de energía posible. Generalmente, primero se apoya el talón y después la punta del pie, cambiando el peso de una pierna a otra de forma que el equilibrio se altere lo menos posible. La tendencia natural implica también mantener el ritmo lo más constante posible. El entrenamiento consiste entonces en alterar algunas de estas variables y encontrar nuevos modos de caminar. Citamos algunos ejemplos:[409]

- Caminar deslizando la punta del pie por el suelo al tiempo que, sinuosamente, se dibuja una curva hacia dentro y después una curva hacia fuera para finalmente apoyar el talón.
- Proyectar vigorosamente una pierna hacia delante desde el talón, formando un ángulo de 90° con la pierna que permanece con soporte. En este punto se hace una micropausa manteniendo el equilibrio sobre la punta del pie de la pierna que sirve de soporte. Entonces, la pierna estirada se apoya decididamente y es la pierna que servía de soporte la que se proyecta dando inicio a un nuevo paso.
- Desplazarse en una caminata a base de pequeños saltos sobre las puntas de los pies con las rodillas hacia fuera de forma ágil y liviana.

Las posibilidades son múltiples, pero el principio es el mismo: buscar formas de desplazarse con los pies diferentes a la de la vida cotidiana que sean precisas, esto es, cuyos pasos tengan un inicio y un final definido.

- *Implicar de forma íntegra al conjunto cuerpo-mente*

Barba nos apunta otro de los principios claves del entrenamiento físico:

> Cualquier cosa que hagas hazla con todo tú mismo.[410]

Es decir, sea cual sea el ejercicio, aunque éste se concentre

(409) Ejemplos tomados de Roberta Carreri en: WETHAL, Torgeir, *Huellas en la nieve*, Athen and Odin Teatret Film, 1994.
(410) WETHAL, Torgeir, *Physical training at Odin Teatret*, Odin Teatret Film, 1972.

sobre ciertas zonas del cuerpo, acaba por comprometer al cuerpo entero. Pero Barba, además, con este principio pone el énfasis en la disciplina y la presencia mental que requiere todo entrenamiento. Como dice Roberta Carreri, una de sus actrices: "El entrenamiento físico, en realidad, es un entrenamiento mental"[411].

Un ejemplo de entrenamiento que requiere la implicación integral del cuerpo-mente es la acrobacia,[412] aprendizaje por el que han pasado todos los actores del Odin. Volteretas hacia delante, volteretas hacia atrás, vertical con apoyo sobre la cabeza y dos manos (también llamada parada de cabeza), vertical sobre dos manos (también llamada, en términos circenses, la parada de manos), la paloma hacia delante (una inversión adelante con apoyo de manos)... Todos estos ejercicios obligan a quien los ejecuta a mantener una concentración física y mental extrema para no caer al suelo y lesionarse. El actor experimenta a través de la acrobacia la concentración necesaria que requiere la presencia escénica: "el suelo ha sido nuestro primer maestro zen, porque nos despierta cada vez que perdemos la concentración"[413], dice Carreri.

- *La improvisación*

Otro de los aspectos fundamentales del entrenamiento es evitar caer en la rutina de la mecanización, en la búsqueda del perfeccionamiento por el puro perfeccionamiento. Uno de los aliados que tiene el actor para hacer frente a este riesgo es la improvisación. De esta manera, una vez que se han aprendido una serie de ejercicios de forma mecánica (como la acrobacia o los diferentes modos de caminar, por ejemplo), el actor puede trabajar con ellos conectando unos ejercicios con otros en busca de su propio ritmo interno. Se trata de improvisar sobre la estructura fija que son los ejercicios, romper la inercia de la repetición mecánica y buscar lo sorpresivo en quien lo observa y también en el propio actor: variar su velocidad, su calidad de energía o su volumen en el espacio (ampliarlo o reducirlo).

(411) WETHAL, T., (1994), o.c.
(412) Una muestra del entrenamiento acrobático durante sus primeros años del Odin Teatret puede verse en: WETHAL, T., (1972), o.c.
(413) WETHAL, T., (1994), o.c.

En todos estos elementos de entrenamiento físico se deja traslucir una de las primeras inspiraciones del Odin: Meyerhold y su biomecánica. Si bien después el grupo evolucionó hacia un entrenamiento físico alejado de las codificaciones propias de la biomecánica, en él podemos ver un mismo interés por comprender la mecánica del cuerpo y adiestrarlo en la precisión y el control del movimiento (recuadro **Meyerhold**).

Vsevolod Meyerhold

Los requerimientos del actor en la biomecánica

El actor debe adiestrar el material propio, es decir, el cuerpo, para que éste pueda ejecutar instantáneamente las órdenes recibidas desde el exterior (del autor y del director).
Puesto que la tarea del actor consiste en la realización de una idea determinada, se le exige economía de medios expresivos, de manera que logre la precisión de sus movimientos, que contribuyen a la más rápida realización de la idea.
(...) A tal fin el actor debe necesariamente: 1) poseer una capacidad innata de excitabilidad reflexiva (un individuo dotado de esta capacidad puede comprender, conforme a sus dotes físicas, cualquier empleo en la compañía); 2) el actor debe ser «físicamente próspero», es decir, debe tener buena apariencia, resistencia corporal, sentir en todo momento el centro de gravedad del propio cuerpo.
Puesto que la creación del actor es creación de formas plásticas en el espacio, debe estudiar la mecánica del propio cuerpo. Le es indispensable porque cualquier manifestación de fuerza (también en un organismo vivo), está sujeta a leyes de la mecánica (y, naturalmente, la creación de formas plásticas en el espacio escénico por parte del actor es una manifestación de fuerza del organismo humano).
El defecto fundamental del actor contemporáneo es la absoluta ignorancia de las leyes de la biomecánica.
(...) La gimnasia, las acrobacias, la danza, la danza rítmica, el boxeo, la esgrima... son materiales útiles; pero sólo son útiles si se introducen, como materias accesorias, en el curso de biomecánica, materia fundamental e indispensable para cualquier actor.

El actor del futuro y la biomecánica, 1922

MEYERHOLD, Vsevolod. *Meyerhold: textos teóricos*, edición de Juan Antonio Hormigón, Publicaciones de la ADE, Madrid, 1998, pp. 230-232.

El *sats*: estar preparado para reaccionar

El ***sats*** es uno de los elementos característicos en la técnica actoral del Odin. Palabra noruega, el *sats* describe una posición de alerta en el actor, una postura a partir de la cual se puede realizar cualquier acción hacia cualquier dirección: saltar o agacharse, dar un paso atrás o adelante, girar o levantar un peso... Así lo explica Barba:

Sats: Palabra noruega que puede ser traducida como "impulso", "preparación" o "estar preparado para...". El sats es parte del vocabulario de trabajo del Odin Teatret y define el instante que precede a toda acción donde el cuerpo dispone la energía de tal manera que se encuentra preparado para reaccionar.

> En el instante que precede la acción, cuando toda la fuerza necesaria se encuentra lista para ser liberada en el espacio, como suspendida y aún retenida en un puño, el actor experimenta su energía en forma de *sats*, o preparación dinámica. El *sats* es el momento en que la acción es pensada-actuada desde la totalidad del organismo que reacciona con tensiones también en la inmovilidad. Es el momento en que se decide a actuar. Hay un compromiso muscular, nervioso y mental dirigido a un objetivo. Es la extensión o retracción de las que brota la acción.[414]

Así entendido, el *sats* constituye la posición base de algunos deportes. Lo podemos ver en el boxeo, en el tenis o en los porteros de fútbol. Se trata de una postura donde el cuerpo retiene el impulso de la acción siguiente que aún no se ha hecho evidente. En ese momento la energía es retenida a la espera de ser liberada y se cristaliza en una posición aparentemente inmóvil pero que guarda la tensión interna necesaria para pasar a otra acción.

El *sats*, por tanto, constituye el final y el inicio de toda acción. Se trata de una disposición del cuerpo-mente que conecta una acción con otra de una forma viva, evitando que la presencia escénica del actor decaiga al finalizar una acción y se tenga que reactivar en la siguiente. De esta manera, como instante de transición viva entre las acciones, el *sats* permite al actor esconder sus intenciones para que el espectador no pueda anticipar sus movimientos. El *sats* funciona entonces como un anzuelo que ayuda a capturar la atención del espectador, ya

(414) BARBA, Eugenio, *La canoa de papel.* Traducción de Rina Skeel, Catálogos, Buenos Aires, 2005, p. 92.

que es a través de él que el actor gestiona lo sorpresivo en su partitura de acciones:

> Para hallar la vida de los sats el actor debe realizar una suerte de esgrima con el sentido cenestésico del espectador e impedirle prever la acción que esta vez, deberá sorprenderlo. La palabra "sorpresa" no nos debe llevar a engaño. No se está hablando de un nivel de organización que concierne a los aspectos macroscópicos o más evidentes de la acción escénica. No se está hablando en fin, de un actor que intenta provocar estupefacción. Se trata de sorpresas subliminales, que el espectador no advierte con el ojo de la conciencia, sino con el de sus sentidos, con su cenestesia.[415]

Acciones reales pero no realistas

Si bien decíamos que el entrenamiento se desarrolla de forma autónoma a la realización de los espectáculos, es a través de él que el actor adquiere los principios básicos de la actuación. Uno de estos principios, que veremos también al hablar de la Antropología Teatral, dice así: "Sobre la escena la acción debe ser real, pero no importa que sea realista"[416]. Efectivamente, en escena las acciones de los actores del Odin no son realistas, no se trasladan tal cual las vemos en la vida cotidiana al escenario, pero sí son teatralmente eficaces, esto es, *reales*. Bien, pero... ¿Qué es una acción *real*?

Para responder a esta pregunta seguimos las indicaciones de una de las actrices, Julia Varley.[417] Ella nos apunta tres condiciones que deben cumplirse para que una acción sea real: la implicación del tronco, la equivalencia de las fuerzas que están presentes en la vida cotidiana y la credibilidad.

- *La implicación del tronco*

Una premisa para que la acción sea real es la implicación de un cambio en el tono muscular del torso. De tal forma que, aunque la acción física sea muy pequeña o periférica (como

(415) BARBA, E., (2005), o.c., p. 94.
(416) BARBA, E., (2005), o.c., p. 56.
(417) La actriz Julia Varley muestra los principios de una acción real en: COLOBERTI, Claudio, *The Dead Brother*, Odin Teatret Film, 1993. Al respecto ver también: BARBA, E., "An amulet made of memory". En: ZARRILLI, Phillip B., *Acting (re)considered. A theorical and practical guide*. Routledge, London/New York, 2002, pp. 99-105.

por ejemplo coger un papel con la mano), el actor debe experimentar un cambio en la tonicidad del tronco y, en consecuencia, también en el cuerpo entero. Es decir, toda acción tiene el impulso que la origina en el tronco.

- *La equivalencia de las fuerzas que están presentes en la vida cotidiana*

Otra condición que hace que una acción sea real es la recreación equivalente de las fuerzas que están presentes en la vida cotidiana. Para crear esta **equivalencia**, los actores del Odin se entrenan a través de ejercicios que ponen en funcionamiento los principios que gobiernan una presencia escénica teatralmente eficaz. Como veremos en el siguiente apartado, estos principios son los que estudia la Antropología Teatral. A modo de ejemplo, citaremos aquí el principio de oposición y cómo puede éste aplicarse y servir de fundamento para el entrenamiento del actor:

> **Equivalencia:** Término empleado por Eugenio Barba que establece una diferencia entre el comportamiento del actor en situación cotidiana y en situación de representación organizada (comportamiento extracotidiano). Sobre este planteamiento, la equivalencia es el proceso por el cual el actor traslada una acción cotidiana a la escena modificándola para que resulte teatralmente eficaz. Los principios que gobiernan esta equivalencia entre el comportamiento cotidiano y extracotidiano son la materia de estudio de la Antropología Teatral.

La oposición describe una acción donde una parte del cuerpo toma una dirección al tiempo que otra parte del cuerpo toma la contraria. Ejemplos: agacharse dirigiendo una rodilla hacia el suelo mientras una mano se dirige hacia el techo, arrodillarse creando una oposición con la cadera que empuja hacia arriba o avanzar hacia delante al mismo tiempo que los pies oponen una resistencia. A través del principio de oposición, en el cuerpo se genera una tensión *real*, un juego de fuerzas contrapuestas donde la energía del cuerpo se dispone de tal forma que, antes de expresar nada mediante una acción concreta, se consigue captar la atención de quien observa. En este sentido, como base de trabajo de la presencia escénica, la oposición ofrece una lógica sobre la que elaborar un entrenamiento. De ahí se derivan ejercicios donde el actor genera el movimiento a través de la creación de direcciones opuestas entre diferentes partes del cuerpo: por ejemplo, entre la cadera y las manos, entre un pie y la cabeza, entre el hombro de un lado y la rodilla del otro...

- *La credibilidad*

Otra característica de una acción real es su credibilidad. Una acción que es real también debe ser creíble. Para ello necesita de la precisión de los matices, de pequeños detalles que la hagan singular y la doten de verosimilitud. Estos detalles, dice Varley, residen fundamentalmente en la periferia del cuerpo, en las partes del cuerpo donde se trabaja a un nivel microscópico: en los pies, en las manos y en los ojos. De ahí que el entrenamiento físico del Odin también busque el desarrollo y la activación expresiva de estas zonas del cuerpo. El ejercicio de las diferentes maneras de caminar que hemos mencionado anteriormente es un ejemplo de entrenamiento que ejercita los pies. De igual forma los actores del Odin han desarrollado ejercicios que exploran diferentes maneras de mirar o de mover las manos.

El entrenamiento vocal

En el Odin, el entrenamiento de la voz siempre ha contado con un espacio propio e independiente del entrenamiento físico. La base del entrenamiento vocal reside en entender que la voz, como prolongación del cuerpo en el espacio, también puede elaborar acciones. Es decir, la voz, en sí misma, aún sin palabras, es un elemento que el actor puede modular para incidir de forma precisa en su entorno y en el espectador:

> Tanto en su vertiente semántica y lógica como en su vertiente sonora, la voz es una fuerza material, un auténtico acto que moviliza, dirige, forma, detiene. En realidad se puede hablar de acciones vocales que provocan una inmediata reacción en quien las recibe.[418]

Sobre esta base, el entrenamiento vocal está orientado a ampliar la gama sonora de la voz y del habla y a conducir la expresión vocal hacia territorios expresivos diferentes a los de la vida cotidiana.

Uno de los entrenamientos básicos que el Odin desarrolló desde sus inicios fue el uso de los resonadores tal y como Barba

(418) BARBA, E., ((1997), o.c., p. 85.

los aprendió de Grotowski. El trabajo se basaba en cinco resonadores básicos: occipital, cabeza, máscara facial, pecho y abdomen. Utilizaban, además, los resonadores de la garganta y de la zona nasal para colorear estos resonadores básicos.[419]

Generalmente, sin embargo, en el Odin la premisa de trabajo principal en el entrenamiento vocal son las asociaciones mentales. Estas asociaciones funcionan como imágenes que el actor recrea en su imaginación y que, al tratar de alcanzarlas con la voz, ésta cambia su cualidad sonora. Buscamos ejemplos al respecto.

- El actor puede asociar la cualidad de la voz a diferentes elementos naturales como la niebla densa (sonoridad que tiende a ser lenta, grave, de volumen bajo), el hielo (sonoridad que tiende a ser aguda, cercano a la estridencia, de volumen alto) o como agua cayendo en una cascada (sonoridad que tiende a ser ondulante, rápida, de volumen medio).[420]

- También se pueden establecer asociaciones entre la cualidad de la voz y distintos animales como una oveja, un gato, un perro, un gallo o una vaca.[421]

- Otra posibilidad es proyectar la voz basándose en la sonoridad de idiomas diferentes como el chino, el italiano, el alemán o el noruego.[422]

Los ejemplos pueden ser innumerables, pero en todos ellos el fundamento es el mismo: bien se trabaje con un texto o con una melodía perfectamente aprendida, la asociación mental teñirá la emisión vocal con una determinada sonoridad y musicalidad.

El trabajo sobre el texto

El trabajo sobre el texto viene influenciado por una circunstancia propia del grupo que ya hemos mencionado: sus miem-

(419) Ver: capítulo IX, pp. 381-382. La actriz Roberta Carreri hace una muestra del uso de los resonadores en: WETHAL, T., (1994), o.c.
(420) WETHAL, T., (1994), o.c.
(421) COLOBERTI, C., (1993), o.c.
(422) COLOBERTI, C., (1993), o.c.

bros proceden de distintos países y hablan distintas lenguas. En muchas ocasiones los espectáculos, o al menos una parte de ellos, se realizan en idiomas que los espectadores no entienden. Consecuentemente, la comunicación del texto llega al espectador no por su lógica lingüística ni por el significado de las palabras, sino por *cómo* se dicen las palabras, por la calidad energética y musical de la voz.

Veamos algunos ejemplos acerca de cómo se puede sustentar el trabajo vocal sobre el texto. Varley a estas estrategias que subyacen y sobre las cuales el actor se apoya para decir el texto, las denomina sub-texto.[423]

- *La acción física como sub-texto.* A menudo en el Odin el sub-texto lo provee la acción física. Quiere decir esto que la cualidad que mueve la acción física, su intensidad, su ritmo y su volumen se trasladan a la voz. El texto queda entonces coloreado por la calidad de energía de la acción física.

- *La acción vocal como sub-texto.* En este caso es la acción vocal, la cualidad sonora de la voz (y no la acción física) la que sirve para sustentar el texto. Sería el caso, por ejemplo, si tomamos como base para decir el texto cualquiera de las formas de utilizar la voz a partir de asociaciones mentales que hemos mencionado previamente.

- *Una melodía como sub-texto.* El texto también puede sostenerse sobre una melodía. Para ello se canta el texto con una melodía precisa que, paulatinamente, se va absorbiendo, mitigando sus tonos hasta hacerlos mínimamente perceptibles, de manera que el texto quede coloreado por ella.

En todos estos casos, el sub-texto –sea una acción física, vocal o una melodía– provee al actor de una determinada cualidad y musicalidad en la voz, de una manera concreta de decir el texto que no se fundamenta en el significado de las palabras.

(423) Para evitar la confusión con el concepto de subtexto de Stanislavski (capítulo I, p. 88), esta otra idea de sub-texto que describe la acción física o vocal que subyace coloreando el texto, la transcribiremos con guión intercalado: sub-texto.

Sin embargo, otras veces el sub-texto puede tener su origen en la información del propio texto. En este caso se construye una secuencia de acciones físicas a partir de lo que sugiere el significado de las palabras y con la cualidad de esta secuencia se modula el texto.[424]

Llevado a la composición del espectáculo, el trabajo sobre el texto acaba definiendo una partitura vocal precisa: un conjunto de variaciones en el tono, en el timbre y en la intensidad que atrapa al espectador por su musicalidad y su contraste sonoro.

Del entrenamiento al espectáculo

A pesar de que el entrenamiento está separado de la creación de los espectáculos, una de las razones por las cuales los actores del Odin siguen entrenándose es precisamente porque existe una conexión, tal vez no directa pero sí determinante, entre el entrenamiento y el espectáculo. Por un lado, el entrenamiento asienta los principios que gobiernan la presencia escénica del actor y permite que los actores de un espectáculo elaboren su trabajo sobre los mismos códigos de actuación. Por otro lado, aunque el entrenamiento sea más un desafío personal que un medio para adquirir ciertas habilidades, es a través de él que el actor mantiene un estado físico, vocal y mental adecuado para responder a las exigencias técnicas de cada nuevo espectáculo.

Esta preparación resulta fundamental debido a que gran parte del material creativo para cada nuevo espectáculo lo provee el actor. A partir de 1972, con *Min Fars Hus*, el punto de partida de los espectáculos del Odin es un tema o pequeños fragmentos de texto que los actores exploran individualmente. Esta exploración se basa en improvisaciones donde el actor trabaja sobre acciones que emergen de las sugerencias personales a partir del tema original. Se trata de un proceso creativo que integra lo que surge de forma instintiva con el análisis objetivo y riguroso posterior que lo matiza, lo perfila y lo potencia. Escuchamos a Barba hablando de esta dialéctica entre desorden y orden que gobierna el proceso creativo:

(424) En la demostración de trabajo *The echo of silence*, Varley utiliza los verbos para construir esta secuencia de acciones.

(...) por una parte, un dejarse ir, un sentirse libre y seguro para decir y hacer incluso las cosas más extrañas, injustificadas, personales; por otra parte, una análisis meticuloso, una mirada de sargento que somete todo a un examen frío sin sentimiento, despiadado, que sólo tiene en cuenta los datos objetivos. Es en el equilibrio entre el calor y la frialdad, entre ingenuidad y desencanto, entre "religión" y "ateísmo" donde el trabajo creativo del actor (del director, del grupo) se desarrolla.[425]

Dramaturgia: En su sentido clásico, la dramaturgia se refiere al arte de la composición de obras escritas de teatro. Desde una perspectiva contemporánea, el concepto de dramatúrgia abarca además del texto escrito, la manera en que se suceden y se plasman las diferentes secuencias de acción que constituyen la puesta escena. Tal es el punto de vista de Eugenio Barba que se refiere a la dramaturgia como la forma en que, por medio de todos los elementos que conforman la puesta en escena, las acciones se elaboran; se conectan y se interrelacionan en el espectáculo.

Montaje: Término aplicado de forma genérica en el cine, pero que en teatro describe una técnica dramatúrgica donde los fragmentos textuales o escénicos son extraídos de su contexto original y montados en una nueva sucesión que descubre significados inéditos. Este tipo de montaje dramatúrgico ha sido puesto en práctica por directores como Piscator, Brecht o Barba.

Al final de este proceso creativo basado en la improvisación, el actor acaba componiendo una **dramaturgia** con las acciones, es decir, ensambla unas acciones con otras a través de un hilo conductor hasta formar un todo coherente. En el Odin, este hilo conductor no sigue una lógica narrativa (no se trata de contar la historia de un personaje que ocurre en determinado lugar o tiempo), sino una lógica asociativa que permite al actor saltar continuamente de un personaje a otro, de un espacio a otro, de un tiempo a otro. De esta forma, la partitura física y vocal que el actor compone atrapa la atención, no por la nitidez que hace que su historia sea unívocamente reconocible, sino por una calidad de energía en las acciones que dispara asociaciones en el espectador.

Este material que los actores han compuesto llega a Barba que, como director de escena, lo recompone y lo altera de diferentes formas hasta ensamblarlo en el montaje final que constituye el espectáculo. El tipo de **montaje** que realiza Barba con este material, al igual que el de los actores, sigue un pensamiento asociativo, una lógica no rectilínea que va a saltos y que permite que las acciones de los actores, una vez situadas en el nuevo contexto del espectáculo, cobren nuevos significados sin que con ello pierdan su calidad de energía original. Barba en relación con el montaje del director:

(425) Barba, E., (1986), o.c., p. 161.

> En el montaje del director, las acciones, para que se vuelvan dramáticas, tienen que asumir una nueva valencia, deben trascender el significado y las motivaciones por las que fueron originalmente compuestas por los actores. Es esta nueva valencia la que hace que las acciones vayan más allá del acto literal que representan por sí solas. Si ando, ando y nada más. Si me siento, me siento y nada más. Si como, no hago nada más que comer. Si fumo, no hago nada más que fumar. Estos son actos autoreferenciales que no hacen nada más que ilustrarse a sí mismos. Las acciones trascienden su significado ilustrativo debido a las relaciones que se crean en el contexto en el que se sitúan dichas acciones. Puestas en relación con otra cosa, se vuelven dramáticas. Dramatizar una acción significa introducir un salto de tensiones que obliga a la acción a desarrollar significados que difieren de sus significados originales. El montaje, en pocas palabras, es el arte de poner las acciones en un contexto que provoca que se desvíen de su significado implícito.[426]

Siguiendo este proceso de montaje, articulando en una unidad artística aquello que los actores han creado individualmente, se llega a la construcción final del espectáculo: momento donde la memoria conjunta e individual del grupo, labrada durante años de trabajo en tantas áreas diferentes, se concretiza y se ensambla en un todo coherente.

(426) Barba, Eugenio y Saverese, Nicola, *A dictionary of Theatre Anthropology. The secret art of the performer.* Traducción de Richard Fowler, Routledge, London, 1991, p. 162.

PRINCIPIOS DE ANTROPOLOGÍA TEATRAL

¿Qué es la Antropología Teatral de Eugenio Barba?

Según Barba el comportamiento del ser humano en la vida diaria difiere del comportamiento en una situación de representación. Se puede decir, entonces, que la presencia del actor en escena se sustenta sobre una serie de técnicas extracotidianas. Sobre esta observación, Barba define así la Antropología Teatral:

> La Antropología Teatral es el estudio del comportamiento del ser humano cuando utiliza su presencia física y mental en una situación de representación organizada y de acuerdo con principios que son diferentes a los utilizados en la vida cotidiana. Este uso extracotidiano del cuerpo es lo que se llama técnica.[427]

Es decir, independientemente de las formas estilísticas, de las tradiciones o de las épocas, las técnicas extra-cotidianas que rigen el comportamiento escénico del actor tienen una serie de principios comunes. Son estos principios transculturales los que estudia la Antropología Teatral y los que definen el campo principal de estudio de esta disciplina: la **pre-expresividad**, un nivel de actuación donde la utilización particular que hace el actor de las tensiones y distensiones del cuerpo-mente permiten captar la atención del espectador, aún sin que ese juego de tensiones se haya articulado en una expresión de representación concreta.[428]

Pre-expresividad: Campo principal de estudio de la Antropología Teatral de Eugenio Barba que define un nivel básico de organización común para todos los actores independientemente de los estilos, las tradiciones o las épocas. En el nivel pre-expresivo, el actor dispone y organiza las tensiones y distensiones del cuerpo-mente de tal manera que es capaz de captar la atención del espectador aún sin que se haya consumado una expresión de representación concreta. Del estudio de los principios transculturales que rigen el nivel pre-expresivo del actor y que sustentan su presencia escénica se ocupa la Antropología Teatral.

Para estudiar los principios pre-expresivos que sustentan la presencia escénica del actor, Barba toma como referencia las formas teatrales codificadas: fundamentalmente tradiciones teatrales orientales (el Kathakali, las Danzas Balinesas, el Teatro Noh, el Kabuki...) y también europeas (el ballet y el Mimo Corporal, principalmente). Estas técnicas son, asimismo, observadas bajo la luz de formas de teatro occidentales contemporáneas como la de Meyerhold, la de Grotowski, la de Dario Fo o la suya propia en el Odin. A través del estudio comparado entre estas técnicas, la Antropología Teatral de Barba ha destilado los principios de actuación que mostramos a continuación.

Pero antes, una aclaración: estos principios no funcionan como leyes dogmáticas a seguir ciegamente. Se trata, más bien, de indicaciones útiles de las que el actor dispone para poder integrarlas a su propia tradición y a sus propias necesidades creativas:

> [Los principios que estudia la Antropología Teatral] no constituyen la prueba de la existencia de una "ciencia del teatro" o de alguna ley universal; son consejos particularmente buenos, indicaciones que muy probablemente resultarán de utilidad para la praxis teatral. Los "buenos consejos" tienen esa particularidad: pueden ser seguidos o ignorados. No son impuestos como leyes. O bien pueden ser respetados –y quizás sea éste el mejor modo de utilizarlos– justamente para poderlos infringir y superar.[429]

El principio de la alteración del equilibrio

Cuando uno observa a los actores de diferentes formas tradicionales, se da cuenta de que el cuerpo mantiene un equilibrio diferente al de la vida cotidiana. En la posición base del actor del Kathakali, por ejemplo, son los laterales externos del pie los que se apoyan y, como consecuencia, las piernas se abren y las rodillas se doblan ligeramente. En las Danzas Balinesas el actor mantiene levantada la parte anterior de los pies (los dedos) reduciendo considerablemente la superficie de apoyo, lo que obliga, para no caer, a separar las piernas y a doblar las rodillas. En el caminar típico del Teatro Noh, el *suriashi* [pies que lamen], el peso del cuerpo se proyecta constantemente hacia delante al tiempo que la columna vertebral se mantiene recta y en tensión. El mismo principio se puede observar en el mimo de Decroux o en el ballet donde el desequilibrio es parte fundamental para recrear la presencia escénica del actor-bailarín.

En todos estos ejemplos el cuerpo permanece en un equilibrio

(427) BARBA, E. y SAVARESE, N., (1991), o.c., p. 7.
(428) Para un análisis más profundo sobre el concepto de la pre-expresividad ver: BARBA, E. y SAVARESE, N., (1991), o.c, pp. 186-204.

(429) BARBA, E., (1986), o.c., p. 198.

inestable. Se rechaza el principio por el cual en la vida cotidiana mantenemos el equilibrio procurando el menor gasto de energía para crear un equilibrio precario, "de lujo", que requiere un gasto extra de energía aparentemente superfluo. Esta energía, esta contrabalanza de tensiones que se genera dentro del cuerpo para mantenerse erguido a pesar del equilibrio inestable, vuelve el cuerpo *vivo*, decidido y escénicamente eficaz. Se trata de un claro ejemplo de un principio que opera en el nivel que se llama pre-expresivo: el cuerpo, como consecuencia del equilibrio precario, adquiere una presencia que es capaz de captar la atención del espectador aún antes de que se exprese nada concreto.

El principio de la oposición

Si analizamos las diferentes técnicas del actor en los teatros orientales tradicionales, reparamos en que la construcción de la presencia escénica se fundamenta en el principio de la oposición, es decir, en el uso de fuerzas contrapuestas que crean un contraste en el cuerpo en acción.[430] Veamos algunos ejemplos.

Ópera de Pekín: Los orígenes de la Ópera China se remontan al siglo IX, durante la dinastía Ming Huan, cuando el emperador construyó un colegio llamado "El jardín de los perales" donde los jóvenes recibían instrucción como cantantes, músicos y bailarines. Aquellos alumnos acabaron formando la primera compañía de Ópera China. En la actualidad, de los más de 300 tipos de Ópera China que existen, la Ópera de Pekín es la más popular y su forma tiene origen en el siglo XIX. Tal y como permanece hoy día, resulta una ópera cargada de un simbolismo que todo lo abarca, de lo gestual a lo sonoro y del color a la escenografía, y que conjuga canto, danza, acrobacia y gesto.

En la **Ópera de Pekín** el sistema de códigos que sostiene el movimiento del actor viene determinado por el principio de oposición: todo movimiento debe comenzar en dirección opuesta a la que uno se dirige. Si, por ejemplo, se quiere mirar a la derecha, el actor chino comenzaría mirando a otra parte para, después, súbitamente cambiar de dirección y mirar a la derecha. Si quisiese desplazarse a la izquierda, comenzaría el movimiento en dirección opuesta, hacia la derecha, para después girar y dirigirse a la izquierda. Este mismo principio lo hemos visto en la biomecánica de Meyerhold donde toda acción comienza con un *otkaz*, un anteimpulso que se ejecuta en dirección contraria a la acción.[431] En ambos casos, al comenzar la acción trazando una trayectoria opuesta, la acción se amplifica, ocupa más espacio y se crea un efecto de sorpresa en quien lo observa.

(430) Ver recuadro de Barba sobre la oposición en el capítulo II, p. 126.
(431) Ver: capítulo II, p. 125.

Danza Odissi: Danza clásica hindú que tiene su origen en el estado de Orissa, al este de la India. La danza Odissi es una de las danzas más antiguas de la India que aún hoy se practican. Basada en temas de la religión hindú, y con una música tradicional, la danza Odissi aparece como un conglomerado de detalles técnicos y estéticos cuya característica principal es una disposición del cuerpo de la bailarina llamada *Tribhangi* que divide el cuerpo en tres partes: cabeza, busto y tronco.

El principio de oposición también lo podemos encontrar en la tensión de fuerzas contrapuestas que se generan dentro del cuerpo y que gobiernan la presencia escénica de los actores orientales. Un claro ejemplo lo constituye la fórmula del *Tribhangi* [tres arcos] presente en las danzas clásicas hindúes, como la **danza Odissi**. Se trata de una posición básica donde el cuerpo, desde los pies a la cabeza, describe una "S" gracias a la dirección opuesta que toman las diferentes partes del cuerpo (la cabeza, el tronco y las caderas), (ver figura). En el Kabuki, en el estilo llamado *wagoto* (el estilo suave o realista), el cuerpo describe un juego de oposiciones similar: el actor se mueve de forma sinuosa creando una ondulación que implica a toda la columna vertebral. Esta disposición no lineal del cuerpo que describe direcciones opuestas entre sus diferentes partes está igualmente presente en las Danzas Balinesas y también la podemos ver en ciertos momentos del Mimo Corporal[432] o del ballet.



Figura. La bailarina de danza Odissi Sanjukta Panigrahi en la posiciónde Tribhangi. Copyright Nicola Savarese y Eugenio Barba.

El principio de la incoherencia coherente

En los principios que hemos visto hasta ahora, el actor requiere de un gasto de energía que, desde un punto de vista biológico y desde el punto de vista de la economía de la acción, resulta del

(432) El principio de oposición en el contrapeso de Decroux lo hemos visto en: capítulo VI, pp. 251-252.

todo incoherente. Se asumen una serie de códigos que vuelven dificultosas acciones aparentemente tan sencillas como andar o simplemente permanecer de pie. Pero, sin embargo, es esta incoherencia de las técnicas extracotidianas la que hace que la presencia del actor resulte tan atrayente para el espectador.

Si observamos las formas de teatro codificadas, esta aparente incoherencia, en realidad, es parte de un entramado de códigos que la tradición ha destilado para que la presencia del actor resulte atractiva al espectador. Es decir, son códigos de comportamiento que han sobrevivido al tiempo gracias a su eficacia escénica y que siguen una lógica concreta, particular para cada tradición teatral. Es en este sentido, desde el punto de vista teatral, que las técnicas extracotidianas del cuerpo guardan una coherencia, una praxis específica y sistemática.

Para que un actor perteneciente a una forma de teatro codificada encarne esta dualidad de la incoherencia coherente, debe entrenarse durante largo tiempo hasta incorporar los códigos de comportamiento escénico específicos de su tradición (ver recuadro **Mei Lan Fang**). Adquiere así una forma concreta de accionar y de reaccionar, una “segunda naturaleza” del cuerpo que caracterizará su comportamiento escénico. Solamente entonces, cuando es capaz de articular con maestría estos códigos de comportamiento, esta artificialidad se vuelve coherente y su presencia escénicamente creíble.

Mei Lan Fang (1894-1964): Actor de Ópera China especializado en personajes tipo *dan* (femeninos). Las giras europeas que realizó y sus encuentros con personalidades del mundo de la escena europea como Brecht, Meyerhold o Eisenstein impulsaron el interés y el reconocimiento por el arte de la Ópera China. Pasajes de sus memorias se han recogido en *My life on stage* (1961).

El principio de la omisión y el principio de la absorción

Al comparar las técnicas extracotidianas del cuerpo con las técnicas cotidianas, se observa que las primeras son consecuencia de una simplificación. La cantidad de elementos, movimientos, tensiones y microtensiones, muchas veces involuntarias, que gobiernan el comportamiento cotidiano se reducen cuando nos encontramos en situación de representación. Es decir, el comportamiento extracotidiano obliga a omitir algunos elementos para

Mei Lan Fang

Mis días de entrenamiento

Al igual que hicieron mi padre y mi abuelo antes que yo, también empecé a estudiar teatro a una edad muy temprana –con sólo 8 años–. Wu Ling-hsien, un viejo artista de roles femeninos fue mi primer profesor. Todos los días a las cinco de la mañana, me sacaba al aire libre a dar un paseo y entrenar mi voz. Después de comer llegaba otro profesor para impartirme clases de entrenamiento vocal y después practicaba movimientos escénicos y aprendía canciones. Bien entrada la tarde, estudiaba libretos. Exceptuando las horas de sueño y las comidas, trabajaba duro durante todo el día.

(...) Recuerdo haber utilizado un banco largo para realizar mis ejercicios siendo aún bastante joven. Se colocaba un ladrillo sobre el banco y yo me ponía de pie sobre él usando unos pequeños zancos atados a mis pies. De esta manera intentaba mantenerme erguido sobre el ladrillo durante el tiempo en que tarda en quemarse una barrita de incienso. Las primeras veces, mis piernas temblaban y aquello era una tortura. Sólo lograba mantenerme erguido por menos de un minuto antes de que la situación se volviera insostenible y me viera obligado a saltar del banco. Pero, después de algún tiempo, mi espalda y mis piernas desarrollaron los músculos necesarios y, gradualmente, fui aprendiendo a mantenerme sobre el ladrillo con bastante estabilidad. En invierno, practicaba la lucha y el caminar sobre hielo con pequeños zancos. Al principio, me resbalaba con facilidad, pero, una vez que me acostumbré a caminar con zancos sobre el hielo, no me costaba ningún esfuerzo realizar los mismos movimientos sin zancos en el escenario. Independientemente de lo que uno haga, si uno atraviesa una fase de dificultad antes de llegar a lo fácil, uno se dará cuenta que la dulzura que se vive después bien vale haber tenido que atravesar antes obstáculos amargos.

Normalmente, me salían ampollas en los pies cuando practicaba con los zancos y sufría grandes dolores. Pensaba que mi profesor no debería someter a un chico de mi edad a aquellas pruebas tan duras y estaba resentido y amargado por ello. Pero cuando veo que hoy, a mis sesenta años, aún soy capaz de realizar las poses de la guerrera femenina en óperas tales como *La belleza embriagada* y *La fortaleza de la montaña*, sé que sólo soy capaz de hacerlo porque mis profesores fueron duros conmigo en mi entrenamiento básico.

My life on stage, 1961

LAN FANG, Mei. *My life on the stage*. Tipo-Graf, Roma, 1986, pp. 13-15, fragmento traducido por Juana Lor.

destacar otros y poder condensar así la presencia escénica del actor:

> La vida del cuerpo del actor en escena es resultado de la eliminación: el trabajo de aislar y acentuar ciertas acciones o fragmentos de acciones.[433]

El principio de omisión se hace evidente cuando se eliminan cier-

(433) BARBA, E. y SAVARESE, N., (1991), o.c, p. 171.

tos elementos de las acciones del actor como vestuarios o instrumentos. En la danza clásica de la India, por ejemplo, la acción de tocar la flauta se hace sin flauta. Al eliminarse el instrumento, con la intención de evocar la misma acción, el cuerpo adquiere una nueva disposición no-cotidiana: se generan una serie de oposiciones entre las diferentes partes del cuerpo (similar a la posición del *Tribhangi* de la danza Odissi) que lo vuelven escénicamente presente.

Este mismo principio de omisión lo encontramos en el mimo de Decroux. Como se explica en su capítulo correspondiente, la técnica de Decroux se basa en la capacidad expresiva del tronco. Todas las acciones se generan y se condensan en esa zona. Los movimientos de la parte periférica del cuerpo (brazos, manos, piernas y pies) son secundarios, tienden a *omitirse*, y es en la articulación de la columna vertebral donde se sintetiza la presencia escénica del actor.

Absorción: Término de la Antropología Teatral de Eugenio Barba que describe la reducción del espacio de una acción, al tiempo que conserva la calidad tónica y energética de la acción original.

En estrecha relación con el principio de omisión se encuentra el principio de **absorción**. La absorción describe el proceso por el cual una acción se reduce en el espacio y ocupa menos volumen, al tiempo que mantiene la calidad tónica y energética de la acción original. Un ejemplo lo hemos visto con Grotowski cuando, trabajando sobre las acciones físicas, proponía al actor realizar acciones absorbidas al nivel de los impulsos: el actor puede entrenar una secuencia de acciones sentado, sin prácticamente moverse, tan sólo reproduciendo el impulso que las genera. Es decir, las acciones pueden absorberse y quedar reducidas a su esencia: el impulso.[434] A través de la absorción, como dice Barba, la energía que se iba a expandir en el espacio se convierte en una energía instalada en el tiempo. De esta forma, reutilizando esta energía que no se desarrolla en el espacio sino en el tiempo, incluso en la inmovilidad el actor es capaz de mantener viva su presencia escénica.

El principio de equivalencia

Barba apunta un principio fundamental del teatro, que hemos anticipado al hablar del entrenamiento del Odin: "Sobre la escena la acción debe ser real, pero no importa que sea realista"[435]. En otras palabras: el arte del teatro se basa en crear equivalentes de situaciones cotidianas que sean escénicamente eficaces. Aplicado al actor, esto significa que las acciones cotidianas que se trasladan a escena, para que sean eficaces, deben sufrir una mutación, deben buscar un nuevo juego de tensiones que las vuelva creíbles dentro de la teatralidad:

> Las diferentes codificaciones del arte del actor son, sobre todo, métodos para evitar los automatismos de la vida cotidiana creando equivalentes.[436]

Nuevamente podemos remitirnos a Decroux para encontrar un ejemplo de equivalencia. En la vida cotidiana cuando se quiere empujar algo se proyecta el tronco hacia delante y se ejerce una fuerza con los brazos y con la pierna de atrás. Cuando esta acción es recreada por un mimo de la escuela de Decroux, sin que exista ningún elemento visible que empujar, la disposición de las fuerzas del cuerpo se invierte: es la pierna delantera la que ejerce una presión sobre el suelo creando la resistencia equivalente del objeto que debe ser empujado, mientras el resto del cuerpo tan sólo acompaña la acción (ver figura). El ejemplo resulta clarificador: la acción escénica (empujar un objeto que no está presente) que evoca una acción cotidiana (empujar un objeto real) sólo se vuelve creíble si se busca este juego de fuerzas equivalente que la restituye.

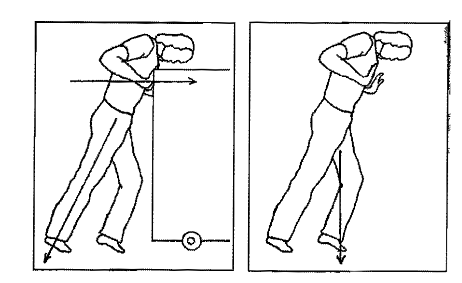


Figura. Principio de equivalencia en el mimo. En el diagrama de la izquierda se muestra la dirección de las fuerzas cuando se empuja un peso y el diagrama de la derecha muestra la dirección de las fuerzas cuando se realiza la misma acción en el mimo. Copyright de Nicola Savarese y Eugenio Barba.

(434) Ver capítulo IX, pp. 388-390.

(435) BARBA, E., (2005), o.c., p. 56.
(436) BARBA, E., (2005), o.c., p. 57.

En las diferentes formas codificadas de teatro, el equivalente escénico se crea siguiendo los códigos que son característicos a cada tradición. Por eso, observando diferentes tradiciones, se pueden encontrar diferentes equivalentes a partir de una misma acción cotidiana. Es el caso del tiro con arco. Tanto en la danza Odissi como en el **Kyogen** existen formas precisas y codificadas de tirar con arco. En ambos casos el arco y la flecha se han omitido (principio de omisión) y el cuerpo del actor recrea un equivalente de las fuerzas y tensiones necesarias para realizar dicha acción. El uso de los códigos particulares de cada una de estas tradiciones teatrales, sin embargo, hace que la misma acción se ejecute de forma diferente. De hecho, mientras que en la danza Odissi la acción se realiza de pie, en el Kyogen se hace de rodillas. A pesar de otras diferencias también evidentes, en ambos casos la utilización dinámica del cuerpo sobre principios extracotidianos vuelve la presencia del actor escénicamente eficaz. Otro ejemplo de equivalencia del tiro con arco lo hemos visto en Meyerhold que también desarrolló su propia forma codificada de tirar con arco sobre las bases de la biomecánica.[437]

Kyogen: Forma de teatro tradicional de Japón de carácter cómico que suele intercalarse entre las piezas que forman un drama de Teatro Noh. Su origen se remonta al siglo VIII con la importación del Sangaku o Sarugaku, un tipo de entretenimiento llegado de China que incluía acrobacia, historias cómicas y magia y que en el siglo XIV dio lugar al teatro Noh y al Kyogen.

El principio de las temperaturas de energía

De los principios que operan en la presencia escénica analizados hasta ahora se desprende algo evidente: para realizar una misma acción el actor utiliza más **energía** en situación de representación que en la vida cotidiana. Se podría concluir que las técnicas extracotidianas del cuerpo en escena requieren de mayor energía que las técnicas cotidianas. Sin embargo, advierte Barba, pensar la energía en términos de cantidad puede resultar peligroso para el actor, puede conducirlo a un exceso superfluo de tensión o a una falsa mistificación. Por eso, para el actor, a la hora de trabajar con la energía resulta más útil pensarla como una cualidad más que como una cantidad, como algo tangible que puede modelarse y no como algo que sólo tiene una graduación cuantitativa:

Energía: En física la energía se define como la capacidad de realizar un trabajo. En teatro, según la Antropología Teatral de Eugenio Barba, la energía es el poder nervioso y muscular que el actor modela para poner en visión el pensamiento que subyace en una acción, sea ésta física, vocal o mental.

(437) Ver capítulo II, pp. 129-132.

> El buen actor aprende a no asociarla [la energía] mecánicamente al exceso de actividad muscular y nerviosa, al ímpetu y al grito, sino a algo íntimo, que pulsa y piensa en la inmovilidad y el silencio. Una fuerza-pensamiento retenida que puede desarrollarse en el tiempo sin desplegarse en el espacio. Energía es una temperatura-intensidad personal que el actor puede individuar, despertar y modelar.[438]

En esta forma de trabajar cualitativamente la energía encontramos un nuevo principio de la Antropología Teatral: las temperaturas de energía. Es decir, la energía del actor puede adquirir diferentes calidades, diferentes temperaturas. Si nos remitimos nuevamente a formas de teatro orientales, hallamos que estas temperaturas de energía tienen dos polos: en un extremo, una energía que tiende a ser fuerte y vigorosa, y en el otro extremo, una energía que tiende a ser suave y delicada. En las Danzas Balinesas estos dos polos son el *keras* y el *manis*, respectivamente. El *keras* define un tipo de energía fuerte y vigorosa, mientras que *manis* describe una energía suave y delicada. En la danza clásica hindú existe esta misma polaridad: hay un estilo *lasya* (delicado) y un estilo *tandava* (vigoroso). El propio Barba habla de energía-Animus (fuerte, vigorosa) y energía-Anima (suave, delicada). Todos estos ejemplos marcan los dos extremos de las temperaturas, pero lo que ponen de relieve es la gama completa de variaciones sobre las que el actor puede operar de forma precisa sobre la energía. Veamos la advertencia de Barba:

> (...) hay que recordar que esta insistencia sobre los extremos está *en función de la claridad del discurso y no de la eficacia práctica.* Si en la situación de trabajo se insiste sobre los polos extremos, lo que se obtiene es solamente técnica enloquecida. Para comprender los criterios que pueden orientarnos a modelar conscientemente la energía es importante insistir sobre la polaridad como *keras* y *manis*, Animus y Anima, sol y medianoche, lasya y tandava, blanco y negro, llama y hielo. Pero para

(438) BARBA, E., (2005), o.c., pp. 100-101.

> traducir esos criterios en la práctica artística no hay que trabajar sobre los extremos, sino sobre la gama de matices que se encuentran en medio. Si esto no sucede, en vez de componer artificialmente la energía para construir la organicidad de un cuerpo en vida, se produce sólo la imagen de la artificialidad.[439]

Esta advertencia para evitar caer de forma mecánica en sólo dos formas de modular la energía, nos hace apartarnos de los teatros orientales y del discurso de Barba, para mirar un instante hacia los orígenes de la danza moderna occidental. Allí nos encontramos a **Rudolf Laban**. De los estudios de este bailarín y teórico del movimiento se desprende una gama de temperaturas que no viene definida por dos polos, sino por ocho.[440] Laban establece ocho esfuerzos diferentes (ocho temperaturas de energía diferentes, como diría Barba) en las cuales el bailarín se puede mover. Para ello definía tres variables principales: el espacio (movimiento directo u indirecto), el tiempo (movimiento rápido o lento) y el peso (movimiento fuerte o débil).[441] En función de cómo se combinan estas tres variables, Laban establece ocho esfuerzos principales de movimiento:

Rudolf von Laban (1879-1958): Bailarín y teórico del movimiento de origen austro-húngaro considerado el precursor de la danza moderna. Entre sus estudios se encuentran los cristales imaginarios (cubo, tetraedro, octaedro, dodecaedro e icosaedro) que envuelven al bailarín-actor y que ayudan a concretar el movimiento en relación con el espacio; los esfuerzos básicos y una forma de anotar gráficamente los movimientos conocida como *Labanotation*. Autor de numerosos escritos teóricos que se han recopilado en obras como *El dominio del movimiento* o *Danza educativa moderna*.

(439) Barba, E., (2005), o.c., p. 106.
(440) Se aporta una definición del concepto de esfuerzo de Laban en: capítulo VI, p. 253. Para un análisis exhaustivo de los esfuerzos de Laban ver: Laban, Rudolf, *El dominio del movimiento*. Traducción de Jorge Bonso, Editorial Fundamentos, Madrid, 1987.
(441) En el análisis de los esfuerzos, a las variables de espacio, tiempo y peso, Laban añade la variable flujo. Un movimiento puede caracterizarse por un flujo restringido o libre. El flujo restringido "consiste de una disposición a detener el fluir normal y a una sensación de movimiento a hacer una pausa". El flujo libre "consiste en un fluir liberado y en una sensación de movimiento fluido". Ver: Laban, R., (1987), o.c., p. 141.

	Espacio	Tiempo	Peso
Arremeter	Directo	Rápido	Pesado
Golpear suavemente	Directo	Rápido	Ligero
Empujar	Directo	Lento	Pesado
Hender el aire	Indirecto	Rápido	Pesado
Flotar	Indirecto	Lento	Ligero
Retorcer	Indirecto	Lento	Pesado
Deslizar	Directo	Lento	Ligero
Dar latigazos suaves	Indirecto	Rápido	Ligero

Figura: Esfuerzos básicos de Laban. En la variable de espacio, el movimiento directo indica que sigue una línea recta en el espacio y el movimiento indirecto, un desplazamiento ondulante o sinuoso. En la variable de tiempo, el movimiento rápido implica una velocidad rápida y el movimiento lento, una velocidad lenta. Finalmente, en la variable de peso, el movimiento pesado se refiere a una resistencia dura que se opone al propio movimiento y el movimiento ligero, a una resistencia delicada.

Los dos polos de la energía que estudia la Antropología Teatral, así como los esfuerzos de Laban, invitan a un trabajo concreto sobre la energía. Son calidades de energía, diferentes maneras de moverse, de accionar, de danzar que el actor puede incorporar para modelar su presencia escénica y hacerla eficaz. Pero no sólo eso. Al trabajar sobre la energía, además de modular la forma exterior de las acciones, también se está trabajando sobre la dimensión interior del actor. Modelar la energía de una acción es también modelar su pensamiento.

> Lo que nos debe interesar es el modo en el que este proceso biológico de la materia viviente [la energía] se convierte en pensamiento, es remodelado, puesto-en-visión para el espectador.[442]

Esta conexión entre energía y pensamiento resulta evidente cuando se mira a tradiciones teatrales donde las diferentes formas

(442) Barba, E., (2005), o.c., p. 111.

Topeng: Danza clásica balinesa de máscaras cuyo origen se remonta al siglo XVII. Acompañada de música en directo que es tocada por una orquesta llamada *gamelan*, la danza cuenta historias ancestrales de Bali que guardan un componente religioso y también sátiras basadas en las propias situaciones políticas regionales. Las obras incluyen personajes (máscaras) como el primer ministro, el anciano, los consejeros o campesinos y balancean la danza desde lo dramático a lo cómico.

Zeami Motokiyo (1363-1443): Actor y dramaturgo japonés que estableció las bases de actuación y de escritura poética del teatro Noh. Algunos de sus dramas y de sus escritos teóricos sobre el arte de la actuación se encuentran en *Fushikaden. Tratado sobre la práctica del teatro No y cuatro dramas No* (1999).

de modelar la energía, además de definir una manera concreta de moverse o de accionar definen personajes completos. Es el caso de la danza balinesa de máscaras, el **Topeng**, donde el término *keras* además de referirse a uno de los polos de energía, es también un personaje concreto: el Topeng keras [la máscara *keras*] representa el Primer Ministro, reputado personaje de gran fuerza y violencia. Podríamos decir que la energía se ha articulado en pensamiento hasta construir un personaje íntegro. Pero también lo podemos plantear a la inversa: si observamos a otras tradiciones teatrales, algunos de sus personajes, en realidad, definen maneras concretas de modelar la energía. Un ejemplo lo encontramos en el Teatro Noh, cuando **Zeami** define los tres roles principales: un viejo, una mujer y un guerrero:

> Los tres roles de base de los que habla Zeami no son, sin embargo, los roles en el sentido de *emploi*, de verdaderos y propios "tipos", como se entienden generalmente. Ellos son *tai*, es decir, cuerpos guiados por una particular cualidad de energía que no tiene que ver con el sexo ni tampoco con la edad. Los tres tipos de base de Zeami son distintos modos de conducir el *mismo* cuerpo dándole vida escénica diferente a través de específicas calidades de energía. En efecto, otra de las acepciones de *tai* es *semblante*.[443]

Para acabar por sustentar esta ecuación a la que se refiere Barba (Energía, igual pensamiento), podemos recurrir a alguien del que ya hemos hablado: Michael Chéjov. En el lenguaje de Chéjov la temperatura de energía se traduce en cualidad.[444] Los movimientos, los gestos o los centros imaginarios de los que habla el maestro ruso y con los cuales el actor construye el personaje, todos ellos guardan una cualidad, una temperatura de energía.

(443) Barba, E., (2005), o.c., pp. 107-108.
(444) Ver capítulo III, p. 159.

No son, sin embargo, temperaturas que estén codificadas ni establecidas de forma precisa, como hemos visto hasta ahora. Son maneras de modular la expresión física que se originan en la imaginación del actor: la cualidad puede ser grande o pequeña, oscura o brillante, dura o suave, cálida o fría, agresiva o tranquila... A través de estas cualidades imaginarias aplicadas al movimiento el actor transciende la barrera física y accede a una esfera también psicológica: los centros imaginarios que gobiernan el movimiento consiguen de esta manera caracterizar al personaje y los gestos no son sólo gestos, sino gestos psicológicos.

Conducir la energía: la necesidad de una partitura

Escuchamos a Barba:

> Para re-modelar artificialmente su energía, el actor debe pensarla en formas tangibles, visibles, audibles, debe representársela, descomponerla en una gama, retenerla, suspenderla en una inmovilidad que actúa, hacerla pasar por distintas intensidades y velocidades, como un eslalon, a través de un diseño de los movimientos.[445]

Es decir, para que la energía pueda articularse en pensamiento, debe jugarse, debe pasar de una temperatura a otra "a través de un diseño de movimientos". Aquí nos encontramos con otro principio común a las tradiciones orientales y a los maestros del teatro europeo: la energía-pensamiento del actor se encauza mediante una partitura precisa de movimientos.

En los teatros orientales codificados la presencia de una partitura es la regla: precisamente esta codificación del movimiento constituye la esencia de teatros como el Kathakali, el Noh o las Danzas Balinesas y también la que forma el verdadero legado que se transmite de generación en generación. En Occidente, esta necesidad de establecer los movimientos en un diseño preciso es la que permite, según Barba, conectar los procesos de Stanislavski, Meyerhold, Decroux o Grotowski. A pesar de las diferencias evidentes en la estética y en la forma, en todos ellos subyace una preocupación común por disciplinar la acción en una partitura. Stanislavski buscará esta partitura en el Método

(445) Barba, E., (2005), o.c., p. 111.

de las Acciones Físicas, Meyerhold lo hará a través de la biomecánica, Decroux en su Mimo Corporal y Grotowski como una *conditio sine qua non* para alcanzar la organicidad del actor. En esta edificación de la arquitectura de los movimientos reside, precisamente, uno de los secretos para que la presencia del actor sea eficaz:

> La dramaturgia de la partitura sirve en primer lugar para fijar la forma de la acción, animarla de detalles, *détours*, impulsos y contraimpulsos. Su elaboración es importante para el actor. De ella depende su precisión y por lo tanto la calidad de su presencia.[446]

A modo de conclusión - Leer a Eugenio Barba: dialogar entre la reflexión y la acción

La teoría y práctica de Barba es uno de los legados más importantes sobre el arte del actor que ha dejado el siglo XX. Hoy día este legado es puesto en visión a través de sus espectáculos, de las demostraciones de trabajo de sus actores o en las sesiones prácticas de la ISTA. Estos trabajos en vivo son la plasmación objetiva y clara de sus visiones. Hay, sin embargo, otra manera de mirar el legado de Barba, de ver su pensamiento en acción de una forma más evocadora y menos dogmática: leer sus escritos.

La virtud literaria de Barba consiste en integrar los aspectos prácticos, teóricos y éticos del arte del actor hasta hacerlos fundir en una entidad coherente. Como si la teoría sugiriese una práctica, como si la práctica invitase a la teoría, como si todo ello no fuese posible sin un sólido soporte ético. El suyo es un discurso tejido a través del diálogo entre la reflexión y la acción que incita al actor a explorar sus recursos técnicos con extrema eficiencia artesanal, a repensar y regenerar continuamente el sentido ético de su oficio y a estimular el redescubrimiento activo de nuevas formas que den continuidad a la rica y vasta herencia teatral que le antecede.

En efecto, en esta hibridación de teoría y práctica, Barba se muestra un afluente de numerosas corrientes precedentes. Consigue integrar las visiones, a priori tan dispares, que previamente se han proyectado sobre el oficio del actor. Leyendo a Barba uno relee a Stanislavski, a Meyerhold, a Decroux, a

(446) Barba, E., (2005), o.c., p. 192.

Grotowski... También relee a otros maestros orientales como Zeami o el Natyashastra. En esencia, no importa tanto la manera precisa en que esta integración haya sido articulada por Barba, como el hecho de que se haya apuntado que una integración a este nivel sea posible. Esto es, entender que en el oficio del actor, en cuanto a tradición, existe un territorio común donde las diversidades, especializaciones y divergencias que lo han hecho rico mantienen principios similares. Es esta área camuflada por las estéticas, donde convergen las diferentes concepciones del arte del actor, la que Barba hace visible a través de sus escritos. Un terreno fértil sobre el que el actor puede apoyarse con libertad para seguir desarrollando y evolucionando su oficio. Entendido de esta manera, como el punto de inicio de posteriores investigaciones, el legado de Barba es uno de los más importantes del presente y, probablemente, también del futuro. Un legado que todavía hoy se puede ver pero que, con sus escritos, echará a volar atravesando el tiempo.

Bibliografía

- BARBA, Eugenio, *Más allá de las islas flotantes*, traducción de Toni Cots, Grupo Editorial Gaceta, México, 1986.

- BARBA, Eugenio y SAVERESE, Nicola. *A dictionary of Theatre Anthropology. The secret art of the performer*, traducción de Richard Fowler, Routledge, London, 1991.

- BARBA, Eugenio. *Teatro: Soledad, oficio y revuelta*, traducción de Lluis Masgrau, Catálogos, Buenos Aires, 1997.

- BARBA, Eugenio, *La tierra de cenizas y diamantes*, traducción de Lluis Masgrau, Octaedro, Barcelona, 2000.

- BARBA, Eugenio, *Arar el cielo. Diálogos latinoamericanos*, traducción de Rina Skeel, Lluis Masgrau y Ana Wolf, Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana, 2002.

- BARBA, Eugenio, *La canoa de papel*, traducción de Rina Skeel, Catálogos, Buenos Aires, 2005.

- D'URSO, Toni y BARBA, Eugenio, *Viaggi con Odin Teatret*, Ubulibri, Milano, 2000.

- INNES, Christopher, *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*, traducción de Juan José Utrilla, Fondo de Cultura Económica, México DF, 1981.

- JACQUOT, Jean (ed.), *Les Voies de la Création Théâtrale*. Vol. I, CNRS, Paris, 1985.

- LABAN, Rudolf, *El dominio del movimiento*, traducción de Jorge Bonso, Editorial Fundamentos, Madrid, 1987.

- LAN FANG, Mei, *My life on the stage*, Tipo-Graf, Roma, 1986.

- MASGRAU, Lluis, "El otro Ulises en busca de la otra Ítaca", *Revista Máscara* nº 19-20, octubre 1994, pp. 10-30.

- MEYERHOLD, Vsevolod, *Meyerhold: textos teóricos*, edición de

Juan Antonio Hormigón, Publicaciones de la ADE, Madrid, 1998.

- PAVICE, Patrice, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología,* traducción de Jaume Melendres, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1998.

- WATSON, Ian, *Hacia un Tercer Teatro,* traducción de Ñaque Editora, Ciudad Real, 1996.

- WATSON, Ian, *Negotiating intercultures. Eugenio Barba and the intercultural debate,* Manchester University Press, Manchester, 2002.

- TURNER, Jane, *Eugenio Barba*, Routledge, London, 2004.

- ZARRILLI, Phillip B., *Acting (re)considered. A theorical and practical guide*, Routledge, London/New York, 2002.

Material audiovisual

- COLOBERTI, Claudio, *The echo of silence*, Odin Teatret Film, 1993.
- COLOBERTI, Claudio, *The dead brother*, Odin Teatret Film, 1993.
- COLOBERTI, Claudio, *Wispering Winds*, Odin Teatret Film, 2002.
- WETHAL, Torgeir, *Huellas en la nieve*, Athen and Odin Teatret Film, 1994.
- WETHAL, Torgeir, *Vocal training at Odin Teatret*, Odin Teatret Film, 1972.
- WETHAL, Torgeir, *Physical training at Odin Teatret,* Odin Teatret Film, 1972.

Referencias en internet

- www.theopenpage.org
  Página web de la revista promovida por la actriz del Odin Teatret Julia Varley donde diferentes mujeres del mundo del teatro reflexionan y escriben sobre su trabajo creativo. En inglés.

- www.themagdalenaproject.org
  Página web del proyecto "El proyecto Magdalena", una red internacional de mujeres del teatro contemporáneo dirigida por Jill Greenhalgh que cuenta con la estrecha colaboración de Julia Varley, actriz del Odin Teatret. Esta red de artistas facilita la discusión, el apoyo y la enseñanza dentro del marco del teatro. En inglés, francés y castellano.

- www.odinteatret.dk
  Página oficial del Odin Teatret. En inglés.

- www.proskenion.org
  Página de Teatro Proskenion donde se organiza y se informa sobre la Universidad de Teatro Eurasiano. En italiano.

CAPÍTULO XI

AUGUSTO BOAL Y EL TEATRO DEL OPRIMIDO

Boal ha conseguido lo que Brecht soñó:
crear un teatro útil que resulte entretenido, divertido e instructivo.

Richard Schechner

Biografía artística

AUGUSTO BOAL Y LA BÚSQUEDA DE UN TEATRO SOCIALMENTE EFICAZ

Los primeros años y la estancia en Nueva York

Augusto Boal nació en 1931 en Río de Janeiro. Creció, pues, bajo la dictadura de Getúlio Vargas, uno de los varios regímenes totalitarios que habrían de sucederse en Brasil desde entonces y que mantuvo al país, aún con altibajos, en el permanente estado de caos económico, inestabilidad y desigualdad social que caracterizó la política brasileña del siglo XX. Boal, no obstante, vivió una infancia feliz, protegido por una familia de origen portugués, económicamente próspera y de ideología liberal.

Desde muy joven recuerda Boal albergar una profunda pasión por el teatro. Siendo niño solía preparar espectáculos teatrales en el comedor de casa junto a sus hermanos y primos y también escribió sus primeras obras, utilizando la máquina de coser de su madre como mesa de circunstancias. En 1948, sin embargo, complaciendo el deseo de su padre, se matriculó en la Universidad de Brasil para estudiar química. Durante este periodo, no obstante, continuó cultivando su afición por el teatro. El cargo de director del Departamento Cultural de la Escuela que ostentaba en la universidad le permitió asistir gratuitamente a los teatros locales y, sobre todo, establecer unos contactos que habrían de allanar su futura carrera teatral. Conoció, entre otros, al innovador dramaturgo **Nelson Rodrigues**, clave en la modernización del teatro brasileño, y al prestigioso crítico Sábato Magaldi, que años más adelante le conduciría a José Renato, director del Teatro de Arena.

Nelson Rodrigues (1912-1980): Periodista, escritor y dramaturgo brasileño, clave en la creación del teatro moderno de su país. Su extensa obra literaria incluye teatro, novelas, cuentos, telenovelas y películas. Entre sus obras dramáticas, destacan, entre otras muchas: *Vestido de novia* (1943), *Señora de los ahogados* (1947) o *Toda desnudez será castigada* (1965).

Obtenido el título universitario, en 1952 Boal fue a Estados Unidos para continuar sus estudios de química en la Universidad de Columbia. Nueva York se presentaba asimismo como una gran oportunidad para perfilar su formación teatral. Allí cursó estudios

de dramaturgia con el reputado crítico, historiador y productor John Gassner, presenció gran variedad de espectáculos y tuvo la ocasión de asistir a varias sesiones del Actors Studio. Quedó prendado por la capacidad de vivir verdaderamente los personajes de aquellos actores. En sus posteriores tentativas teatrales, Boal buscó con ahínco esa misma verosimilitud interpretativa:

> Desde aquellas sesiones del Actors Studio, me he sentido fascinado por los actores que viven verdaderamente sus personajes –más que por aquellos que sólo lo fingen–. Ver a un actor/actriz transformarse, dando vida a sus potencialidades dormidas, es maravilloso. Es la mejor manera de entender al ser humano: ver a un actor creando.[447]

Efectivamente, como veremos más adelante, la referencia del Actors Studio y, sobre todo la de Stanislavski, habría de marcar la perspectiva de Boal en relación con el oficio del actor. Tal influencia, sin embargo, no se desarrolló en su plenitud hasta su vuelta a Brasil, si bien, antes de partir de Nueva York, Boal ya había dirigido dos de sus obras: *The Horse and the Saint* [El caballo y el santo] y *The House across the Street* [La casa que cruzaba la calle].

El Teatro de Arena de São Paulo

De regreso a Brasil en 1955, Boal fue rápidamente acogido por José Renato, director artístico del **Teatro de Arena**, gracias a la mediación del crítico Sábato Magaldi.

El Teatro de Arena había sido fundado dos años antes por Renato y en los años sucesivos habría de realizar una labor pionera en la creación de un teatro puramente brasileño, tanto en sus contenidos como en su estética. Boal realizó labores de director de escena y de dramaturgo durante quince años en aquel emblemático teatro.

Su debut como director profesional fue la aclamada puesta en escena de la novela *De ratones y de hombres* de

Teatro de Arena: Teatro de São Paulo fundado por José Renato en 1953. De la mano de Augusto Boal, que entró a formar parte en 1955, el Teatro de Arena resultó fundamental en la creación de un nuevo teatro contemporáneo de esencia puramente brasileña. Entre sus espectáculos más importantes encontramos *Eles Não Usam Black-Tie* [Ellos no visten de etiqueta] (1958), *Revolução na América do Sul* [Revolución en América del Sur] (1960), *Arena Conta Zumbi* [Arena cuenta a Zumbi] (1965) o *Arena Conta Tiradentes* [Arena cuenta a Zumbi] (1967-68).

(447) BOAL, Augusto, *Hamlet and the Baker's Son: My Life in Theatre and Politics*. Traducción de Adrian Jackson y Candida Blaker, Routledge, London, 2001, p. 129. Fragmento traducido por Juana Lor. Se trata de la autobiografía de Augusto Boal.

John Steinbeck (1956), un espectáculo que anticipaba algunas de las señas de identidad que caracterizaron al Teatro de Arena: la utilización de un espacio circular, la escasez de medios escenográficos, la puesta en escena de obras que enfatizasen los aspectos sociales, la búsqueda de un realismo fotográfico y, como eje de la puesta en escena, el actor, cuya técnica interpretativa tenía como referente a Stanislavski.[448]

Profundizando en la actividad que Boal desarrolló en el Teatro de Arena y siguiendo su propio discurso, encontramos cuatro fases diferentes:[449]

1) *Primera fase: realismo (1956).* Los inicios estuvieron marcados por puestas en escena realistas de textos extranjeros que buscaban abrir una nueva vía estética e ideológica frente al teatro convencional burgués imperante en Brasil. Ejemplos de estas puestas en escena fueron la mencionada *De ratones y de hombres*, *Juno y el pavo real* de Sean O´casey o *Sabían lo que querían* de Sydney Howard.

2) *Segunda fase: fotografía (1958).* En la siguiente etapa se profundizó en la búsqueda del realismo fotográfico, pero esta vez dando prioridad a los nuevos dramaturgos brasileños surgidos del Seminario de Dramaturgia del propio Teatro de Arena, cuyas obras, de profundo calado social, conectaban de forma más directa con las preocupaciones del público brasileño. A esta época pertenece la exitosa *Eles Não Usam Black-tie* [Ellos no visten de etiqueta] (1958), de Gianfrancesco Guarnieri y también *Revolução na América do Sul* [Revolución en América del Sur] (1960) de Boal.

3) *Tercera fase: nacionalización de los clásicos (1962).* Durante este periodo se pusieron en escena obras clásicas (Lope de Vega, Molière o Gógol) pero adaptadas a la situación sociopolítica que vivía Brasil.

(448) El Teatro de Arena creó un Laboratorio de Interpretación en 1956 bajo la dirección de Boal con el objetivo de investigar un tipo de actuación de estilo brasileño sobre la base de las teorías de Stanislavski. Se puede leer una amplia descripción del método de trabajo de los actores del Teatro de Arena en: BOAL, Augusto, *Juegos para actores y no actores*, Akal Editorial, Barcelona, 2004 (a), pp. 103-133.

(449) Boal describe estas cuatro fases en: BOAL, Augusto, *The Theatre of the Oppressed*. Traducción de Charles A., María-Odilia Leal y Emily Fryier, Pluto Press, London, 2000, pp. 159-166. Se trata de una división realizada por Boal en 1966 y, aunque ilustrativa, esquematiza algo que sucedió fruto de un proceso continuo de actividades solapadas que trataba de responder tanto a las inquietudes socio-teatrales del grupo, como a la precaria situación financiera en la que vivían.

4) *Cuarta fase: musicales (1964-).* La cuarta y última fase vino propiciada por un cambio brusco en la coyuntura sociopolítica del país. En 1964 un golpe militar derrocó al presidente populista João Goulart e instauró un creciente régimen represivo. Como respuesta a esta nueva situación, el grupo debió adaptar sus presupuestos artísticos: se hacía necesario retomar temas explícitamente nacionales que permitiesen evaluar los nuevos acontecimientos y poner en marcha mecanismos de respuesta. En consecuencia, plantearon un lenguaje dramático basado en el musical que buscaba romper todos los convencionalismos teatrales del momento. A esta fase pertenece, precisamente, uno de los espectáculos más emblemáticos del Teatro de Arena: *Arena conta Zumbi* [Arena cuenta a Zumbi] (1965). Escrita por Guarnieri y Boal, se trataba de una alegoría histórica, implícitamente en contra del nuevo régimen, basada en la matanza de esclavos brasileños de Palmares por parte de los colonos portugueses y holandeses que tuvo lugar en el siglo XVII. Además de este aspecto reivindicativo difícilmente disimulable, el espectáculo mostró una combinación innovadora en sus constituyentes dramáticos: rompió la unión un actor-un personaje, dado que todos los actores interpretaban a todos lo personajes; se valió de una narración compartida que evidenciaba el carácter colectivo de la creación ("Arena cuenta..."); mezcló eficazmente la farsa, el melodrama y el docudrama; y, finalmente, utilizó la música de forma atmosférica y evocadora tratando de reforzar el mensaje ideológico. Este espectáculo inspiró igualmente un elemento que, como veremos, habría de desarrollarse posteriormente en el Teatro del Oprimido: el Comodín [*Curinga*]. El Comodín, en su origen, era una figura a medio camino entre el actor y el personaje que establecía contacto entre la escena y los espectadores comentando y analizando críticamente los sucesos de la obra.

Tras el estreno de *Arena Conta Zumbi*, la dictadura militar se hizo progresivamente más asfixiante. La censura, las agresiones de grupos militares y de ultraderecha, las bombas, los asaltos y los secuestros se hicieron habituales. No obstante, a pesar de la amenaza permanente, el Teatro de Arena se las ingenió para continuar ofreciendo espectáculos. En 1967 pusieron en escena

Teatro Periódico: Término empleado por Augusto Boal para designar una forma de teatro que impulsó a partir de 1968, donde las gentes del pueblo (no necesariamente actores de profesión) representaban, por medio de diferentes técnicas teatrales, noticias de relevancia sociopolítica. El objetivo era contextualizar los acontecimientos desmarcándolos de la utilización interesada de los medios de comunicación del poder, con el fin de realizar una lectura más crítica y objetiva de los mismos. El Teatro Periódico fue el germen de lo que después Boal desarrollaría bajo el nombre del El teatro del Oprimido, y de hecho, pasó como tal a incluirse como una de sus técnicas.

Arena conta Tiradentes [Arena cuenta a Tirandetes] y en 1968 *Feira Paulista de Opinião* [Feria paulista de opiniones]. Poco después, tras el nuevo golpe de estado de 1968 (un golpe de estado dentro de otro golpe de estado), Boal y su grupo pusieron en marcha lo que denominaron el **Teatro Periódico**: una forma de teatro popular donde el propio pueblo (es decir, no necesariamente actores de profesión) representaba, por medio de diferentes técnicas teatrales, noticias aparecidas en los periódicos o en la televisión. El objetivo era situar los acontecimientos políticos y sociales en un marco de presentación más objetivo, alejados de la perspectiva tendenciosa de los medios de comunicación proclives al poder, para después desarrollar medidas de resistencia.[450]

Rápidamente, sin embargo, la escalada represiva hizo extremadamente dificultosa toda actividad artística que no simpatizara con el poder. Desde 1968 los arrestos y las torturas impunes de artistas se hicieron cada vez más frecuentes. El propio Boal fue encarcelado y torturado en 1971, acusado de crímenes contra Brasil. Pasó en prisión tres meses hasta que fue liberado gracias a la presión que ejercieron grandes nombres de la cultura internacional como Arthur Miller, Peter Brook o Jean-Paul Sartre, entre otros. Una vez excarcelado, Boal tuvo que exiliarse. Sin él, el Teatro de Arena sólo sobrevivió durante unos años como lugar de reuniones.

Exilio en América Latina: la gestación del Teatro del Oprimido

Tras su liberación, Boal se instaló en Buenos Aires (Argentina). Poco después, en 1973, partió a Perú, donde vivió temporalmente durante varios meses. Había sido incluido en un programa de alfabetización auspiciado por el gobierno revolucionario de Velasco Alvarado. El programa, llamado Operación Alfabetización

(450) Boal formuló los aspectos teórico prácticos del Teatro Periodístico en: BOAL, Augusto, *Categorías de Teatro Popular*, Ediciones Cepe, Buenos Aires, 1972.

Integral (ALFIN), tenía un objetivo doble: por un lado, promover la alfabetización en castellano y en otras lenguas autóctonas (cerca del 35% de la población peruana era analfabeta entonces); y, por otro, acercar el lenguaje artístico de la fotografía, los títeres, el periodismo y el teatro a las capas sociales más desfavorecidas. Boal se ocupó de organizar la rama teatral del proyecto.

La estructura pedagógica del proyecto, inspirada en las teorías del también brasileño Paulo Freire, influyó profundamente a Boal. Desde entonces, la filosofía y la praxis educacional de Freire habrían de integrarse en la trayectoria de Boal como un factor determinante en la gestación del Teatro del Oprimido.[451] Freire promulgaba, frente al modelo de educación imperante ("educación domesticadora" la llamaba), un modelo de educación igualitario en la relación entre educadores y educandos, basado en un proceso dialéctico que permite a ambos enseñar y aprender de forma recíproca. A este método de educación libertadora dirigida a las clases oprimidas lo llamó "conscientización". En él, el que recibe la educación es considerado un ser humano potencialmente inteligente que, mediante un diálogo no jerarquizado con el educador, agudiza su consciencia sobre la situación sociopolítica en la que vive, y ante todo, sobre los medios que tiene a su alcance para transformar y mejorar dicha realidad. La de Freire, por tanto, es una propuesta educativa que hibrida reflexión y acción con el objetivo de articular respuestas efectivas contra los elementos opresores que impiden la libertad de los individuos y de las comunidades. Boal, a través del teatro, perseguirá este mismo fin.

Después de la experiencia del programa ALFIN, Boal trabajó regularmente como educador, dramaturgo y director. Durante esta época, mantenía Buenos Aires como base y visitaba regularmente festivales de América Latina y Estados Unidos donde impartía lecciones, cursos y conferencias. Fue en este periodo cuando, recogiendo y renovando las ideas que había trabajado hasta entonces, perfiló los aspectos fundamentales del Teatro del Oprimido. En 1974, precisamente, publicó *El teatro del Oprimido*, libro que recogía las bases teóricas de esta innovadora propuesta. Planteaba el teatro como un espacio de reflexión activa, abierto a la participación fáctica del espectador, que aspiraba a ser una herramienta políticamente eficaz, transformadora del mundo. El teatro se convertía así en un lugar donde analizar, por medio de

(451) Algunos de los aspectos fundamentales de la pedagogía de Freire, expuestos en su libro *Pedagogía del oprimido* (1970), son un antecedente obvio de lo que después Boal desarrollaría como Teatro del Oprimido.

las técnicas de la representación y poniendo en acción tanto ac
res como espectadores, determinadas realidades sociales de op
sión para, después, aplicar medidas efectivas de liberación a
individuos y a las comunidades oprimidas.[452] Boal lo define as

> El Teatro de Oprimido es un sistema de ejercicios, juegos estéticos y
> nicas especiales cuyo objetivo es restaurar y restituir a su justo valor
> vocación humana, que hace de la actividad teatral un instrumento e
> para la comprensión y la búsqueda de soluciones a problemas soci
> intersubjetivos.[453]

A continuación analizamos brevemente los elementos princ
les que conforman la praxis del Teatro del Oprimido.

Las principales modalidades del Teatro del Oprimido

Teatro del Oprimido: Conjunto de ejercicios, juegos y técnicas teatrales desarrollados por Augusto Boal desde la década de los setenta que tienen como objetivo analizar, por medio de la representación, problemáticas de índole social o interpersonal. El Teatro del Oprimido sitúa al espectador como protagonista activo de la acción dramática y, en su aplicación social, política o terapéutica, permite reflexionar sobre situaciones de opresión concretas y proponer soluciones que las reviertan. Entre las diferentes modalidades de Teatro del Oprimido encontramos el Teatro Periódico, Teatro de Imagen, el Teatro Invisible, el Teatro Foro o las Acciones Directas.

Desde su formulación en la déca
de los setenta, el **Teatro** de
Oprimido ha ido abasteciéndose
diferentes metodologías a medida
Boal se confrontaba con diversas
lidades sociales. Bajo las diferenc
que definen cada una de ellas ha
mos, no obstante, un fin unita
desarrollar los Derechos Huma
esenciales por medio de técnicas
representación (bien sean ejercic
juegos o puestas en escena) q
canalicen un diálogo que dé la pa
bra, la acción y la capacidad de de
sión a los individuos oprimidos.
todas ellas la condición esencial es precisamente ésa: el espec
dor es protagonista de una acción dramática que le obliga a a
zar y a enfrentarse teatralmente a un conflicto opresor-oprim

(452) Es preciso traer a colación la definición de "oprimido" que ofrece Augusto Boal: "Llam oprimidos a los individuos o grupos que son socialmente, culturalmente, políticamente, razones de raza o sexualidad, o en cualquier otra manera, desposeídos de su derecho al D o impedidos de ejercer este derecho". Donde el Diálogo hace referencia al "intercambio entre personas libres –individuos o grupos–. Significa la participación en la sociedad hum iguales derechos, y con respeto mutuo de diferencias". Ambas definiciones correspond puntos 10 y 11 de la Declaración de Principios del Teatro del Oprimido. Ésta puede cons en: *www.theatreoftheoppressed.org*

(453) Boal, Augusto, *El arco iris del deseo: Del teatro experimental a la terapia.* Traducción de Jorge C Moreno, Alba Editorial, Barcelona, 2004 (b), p. 28.

que, en última instancia, le permite
prepararse para afrontar y superar
tipo de conflictos en la vida real.
este sentido, como apunta Boal, el
Teatro del Oprimido convierte al espec-
tador en actor (**espect-actor**) y el tea-
en un ensayo para la revolución.
En el corpus práctico central del
Teatro del Oprimido desarrollado en la
década de los setenta, encontramos las
siguientes modalidades y técnicas:[454]

Espect-actor: Término empleado por Augusto Boal en la praxis del Teatro del Oprimido, que describe la transformación del espectador (sujeto pasivo) en protagonista de la acción dramática (sujeto activo). En el Teatro del Oprimido el espectador es invitado a intervenir a través de la reflexión y la acción en un debate planteado por medio de la representación, lo que le conduce a analizar y a solucionar ciertas relaciones opresor-oprimido que coartan sus derechos fundamentales en la vida real.

El Teatro de Imagen

Desarrollado en América del Sur y sistematizado a partir de 1974, el Teatro de Imagen propone a los participantes (espect-actores) la representación corporal (estatuaria o dinámica) de una opresión que les concierna. Un proceso típico de Teatro de Imagen incluye las siguientes fases:
En primer lugar se presentan las imágenes corporales que muestran la opresión que se somete a estudio. Posteriormente, se plantea una imagen que represente la solución al conflicto planteado, es decir, la imagen ideal donde la opresión ha desaparecido. Finalmente, el grupo de espect-actores debe consensuar una transición dinámica que enlace la primera imagen (representación de la opresión) con la segunda (representación de la situación ideal).
Este análisis activo, realizado a través de imágenes corporales, debe conducir a la propuesta de soluciones que ayuden a revertir la opresión a estudio en la vida real. Ejemplos de temas que Boal ha tratado mediante el Teatro de Imagen son: las relaciones sexistas, la familia, la inmigración, la vejez o el desempleo, entre otros muchos.

El Teatro Invisible

El Teatro Invisible es una obra ensayada que se presenta en la vía publica (en un parque, en un metro, en un barco, en plena

(454) Una explicación más amplia con ejemplos concretos de estas prácticas puede leerse en: Boal, A., 2004(a), o.c.

calle...) sin que los transeúntes, espectadores azarosos, sepan que aquello es una representación. La obra presenta una situación de opresión determinada y permite, en un análisis posterior, estudiar las reacciones de los transeúntes ante el conflicto planteado, lo que ayuda a clarificar su origen y a buscar posibles soluciones. Este teatro es invisible, por tanto, porque el espectador ve una realidad allí donde hay una ficción teatral.

- *El Teatro Foro*

El Teatro Foro presenta ante una audiencia de potenciales espect-actores una escena teatral que refleja una problemática social de opresión que el protagonista no sabe afrontar o resolver. Una vez replanteada la escena, cualquier espect-actor tiene la posibilidad de detener la acción en cualquier momento para sustituir al actor protagonista y plantear, desde el juego teatral, soluciones activas que eviten la consumación del problema. Como bien expresa Boal "el Teatro Foro es un ensayo colectivo para la vida real", ya que invita a los espectadores que sufren una opresión análoga a la del personaje, a trasladar a sus vidas las soluciones que han contrastado activamente en la actuación. Para que el Teatro Foro pueda desarrollarse adecuadamente necesita de una figura que, como hemos mencionado, tuvo su origen en los espectáculos del Teatro de Arena, el **Comodín**. Se trata de un actor-animador cuya labor consiste en conducir y dinamizar la sesión procurando la mejor participación de los espect-actores.

Comodín: Figura del Teatro del Oprimido desarrollado por Boal que en portugués se conoce como *Curinga*. El Comodín es un facilitador del Teatro del Oprimido, un artista con función pedagógica, capaz de organizar y dirigir grupos sobre la base de dicha técnica y que, además, dentro del Teatro Foro se ocupa de intermediar entre los actores y los espectadores, procurando la mejor participación activa de estos últimos en la acción dramática. Su origen se remonta al espectáculo Arena conta *Zumbi* de 1965, una producción del Teatro de Arena dirigida y escrita por Boal.

- *Acciones directas*

En el contexto del Teatro del Oprimido, se trata de envolver teatralmente manifestaciones de protesta como las marchas de campesinos, procesiones laicas, reuniones de trabajadores, desfiles... Para ello pueden utilizarse elementos teatrales como máscaras, canciones, danza, coreografía...

Exilio en Europa: el Arco Iris del Deseo

Durante su exilio en Argentina, la situación política del país se hizo muy dificultosa, particularmente tras la muerte de Perón en 1974. Dos años después, en 1976 (el mismo año del golpe militar) tuvo que exiliarse nuevamente, esta vez en Europa. Pasó los siguientes dos años en Portugal, un país que, en dirección opuesta a la que tomaba Argentina, se abría a un proceso más liberal y democrático. Allí asumió la dirección artística del reconocido grupo de teatro A Barraca, con quien puso en escena *A Feira Portuguesa de Opinião* [Feria paulista de opiniones], y continuó trabajando como maestro en el Conservatorio Nacional de Lisboa. Sin embargo, las promesas incumplidas por parte del gobierno luso de financiar sus proyectos acabaron obligándole a buscar nuevos horizontes. En 1978, tras aceptar varias invitaciones para enseñar en Escandinavia y Centro Europa, se instaló en París.

Los métodos del Teatro del Oprimido fueron acogidos con entusiasmo en Francia, lo que condujo a la creación del Centre d´Étude et Difusión des Techniques Actives d´Expression (CEDITADE) [Centro de Estudios y Difusión de Técnicas Activas de Expresión][455], primer centro dedicado específicamente al desarrollo y a la transmisión de dichos métodos. Este interés creciente se cristalizó posteriormente en 1981, con la creación del primer Festival del Teatro del Oprimido. Toda esta actividad de difusión permitió que, a lo largo de la década de los ochenta, estas técnicas fuesen ampliamente utilizadas y adaptadas en diferentes campos de actividades sociales, como la educación, la cultura, el arte, la política, el trabajo social, la psicoterapia, la alfabetización o la salud pública.

De forma paralela al desarrollo y a la expansión del Teatro del Oprimido tal y como Boal lo había trabajado hasta ese momento, la estancia en Europa fue crucial para orientar estas técnicas en una nueva dirección. El motivo de este cambio adaptativo ha de buscarse en la diferente situación social, política y económica entre Europa y América Latina: mientras en países como Brasil o Argentina, subyugados por tiranías militares salvajes, abundaba un estrato social explotado y oprimido; en Europa (y también en Estados Unidos y Canadá), en los inicios de un periodo de democratización creciente, y a pesar de una desigualdad económica perceptible, se hizo mayoritaria una clase media acomodada económicamente. En consecuen-

455) Este centro fue denominado posteriormente Centre du Théâtre de l´Opprimé (CTO-París) [Centro del Teatro Oprimido]. Conformado por trabajadores sociales, educadores, activistas y terapeutas, el grupo continuó su andadura tras la marcha de Boal, organizando cursos de Teatro del Oprimido por Europa y otros lugares como India o África.

cia, la naturaleza de las opresiones que padecían los individuos de ambas latitudes era sustancialmente diferente: si en gran parte de América Latina se podía hablar de una opresión externa, objetiva y palpable de las clases pudientes sobre las clases desfavorecidas, en Europa el carácter de las opresiones era menos evidente y respondía, más bien, a las dificultades en las relaciones interpersonales y a las barreras de tipo psicológico que coartan la libertad individual. Boal nos expone así esta transformación:

> Empecé a entender que en los países europeos, donde las necesidades del ciudadano están más o menos bien cubiertas en lo que a la salud, educación, alimentación y seguridad se refiere, el porcentaje de suicidios es mucho más elevado que en los países del tercer mundo de donde yo venía. Allí, se muere de hambre; aquí de sobredosis, de pastillas, de cuchillas de afeitar, de gas. Qué importa la manera si se trata siempre de muerte. E, imaginando el sufrimiento de quien prefiere morir a seguir viviendo con el miedo al vacío o la angustia de la soledad, me impuse trabajar en esas nuevas formas de opresión y aceptarlas como tales.[456]

Arco Iris del Deseo: Ramificación del Teatro del Oprimido surgida a finales de los setenta, cuando Boal se encontraba exiliado en Europa. Este conjunto de técnicas se propone, a través de la superposición del teatro y la terapia, explorar las opresiones individuales de tipo psicológico que coartan la libertad de las personas. En una evolución ulterior, el Arco Iris del Deseo ha sido aplicado en la construcción de personajes.

Boal denominó a estas opresiones interiorizadas con el sugestivo nombre de *La Flic dans la Tête* [El poli en la cabeza] y con el objetivo de buscar modos de liberación para todas ellas se desarrolló el **Arco Iris del Deseo.**[457] Se trataba de un conjunto de técnicas y de ejercicios que, basados en la metodología del Teatro del Oprimido y otros procedimientos del psicoanálisis,[458] buscaban liberar a los individuos de este tipo de opresiones por medio de su materialización en cuerpo y voz. A este conjunto de técnicas y ejercicios, que en una evolución ulterior se orientó hacia la elaboración de personajes, dedicaremos una parte de este capítulo.

Teatro Legislativo

Boal mantuvo su sede en París hasta 1986. Entonces, una vez

(456) Boal, A., 2004(b), o.c., p. 21.
(457) En 1990 Boal recogió estas técnicas en el libro *Méthode Boal de théâtre et de thérapie: l'arc-en-ciel du désir*, publicado en castellano, traducido de una versión posterior, como: Boal, A., 2004(b), o.c. [illegible]
(458) La colaboración de la mujer de Boal, Cecilia Thumin, actriz y psicoanalista, resultó clave en esta evolución.

asentado el fin de la dictadura brasileña y su consiguiente amnistía, volvió a su país natal. Desde instancias gubernamentales del Estado de Río de Janeiro le habían ofrecido la dirección de la Fábrica de Teatro Popular, dentro del programa CIEPS (Centro Integrado de Educação Pública), cuyo objetivo era impulsar la creación de grupos de teatro populares en diferentes puntos del estado. El nuevo plan del Gobierno Brasileño tras las elecciones de 1988, sin embargo, no permitió dar continuidad al proyecto. No obstante, el grupo que permaneció junto a Boal dio lugar a la creación del Centro del Teatro del Oprimido de Río de Janeiro (CTO-Rio). Perseguían la consolidación de un centro dedicado a la investigación y la difusión de las metodologías del Teatro del Oprimido.

Tras un periodo inicial marcado por dificultades logísticas y financieras, el CTO-Rio vio cambiada su suerte en 1992, año electoral en Brasil. El CTO-Rio había colaborado en la campaña del Partido dos Trabalhadores [Partido de los Trabajadores] (PT), partido izquierdista liderado por Luiz Inacio –Lula– Da Silva, y Boal fue incluido en sus listas. De forma inesperada, cuando en un principio la figura de Boal parecía tan sólo nominal, gracias al gran apoyo electoral el maestro brasileño fue elegido *vereador* de la ciudad (miembro de la cámara legislativa de un municipio).

Teatro Legislativo: Ramificación del Teatro del Oprimido surgida en el periodo en que Augusto Boal fue *vereador* (miembro de la cámara legislativa de un municipio). El Teatro Legislativo tiene como objetivo transformar los deseos legítimos de los ciudadanos en leyes, utilizando para ello técnicas de representación. El proceso habitual consiste, en primer lugar, en la creación de una escena de Teatro Foro que represente el problema a debatir y, posteriormente, simulando una cámara legislativa, se proponen proyectos de ley que ayuden a solucionar dicho conflicto. Las sugerencias de proyectos de ley son finalmente llevadas a los órganos competentes en la materia para impulsar su aprobación.

La nueva posición de Boal, que le otorgaba capacidad legislativa, dio una nueva dimensión a las técnicas del Teatro del Oprimido y surgió el **Teatro Legislativo**. Durante el periodo que Boal ostentó su cargo (1992-1996), se organizaron 19 grupos de teatro que operaron en diferentes partes de la ciudad. Estas actividades teatrales permitían a los ciudadanos, por medio de la técnica del Teatro-Foro, debatir activamente sobre determinados conflictos de índole social, judicial o urbanística y proponer leyes de mejora. Como apunta el propio Boal, si el Teatro del Oprimido había transformado el espectador en actor, ahora el Teatro Legislativo hacía del ciudadano legislador. Como consecuencia de estas actividades se propusieron más de cuarenta proyectos de ley locales, de los cuales trece fueron aprobados. Se tra-

taba de leyes que trataban desde la discriminación sexual hasta la protección judicial de testigos.[459]

El Teatro del Oprimido más reciente

El resultado de las elecciones de 1996 no permitió la reelección de Boal como *vereador*. Sin embargo, a partir de entonces las técnicas del Teatro del Oprimido con sus diferentes adaptaciones han tenido una progresiva expansión por todo el mundo. En la actualidad existen multitud de centros, grupos y organizaciones en todos los continentes que operan con las técnicas del Teatro del Oprimido y sus derivaciones. Por citar algunos: Jana Sanskriti (Calcuta, India), Headlines Theatre (Vancouver, Canadá), Giolli (Livorno, Italia), Atelier Théâtre Burkinabe (Burkina Faso), TOPLAB (Nueva York, Estados Unidos), CTO-ATALA (Los Ángeles, Estados Unidos), Formaat (Róterdam, Países Bajos) o Ashtar (Ramala, Palestina).

El CTO-Rio, por su parte, ha continuado sus actividades de forma inagotable. Los últimos proyectos incluyen el "Proyecto de teatro en las cárceles", basado en la realización de escenas de Teatro Foro sobre los derechos humanos en las propias cárceles o el proyecto de colaboración con la organización "Movimiento de los campesinos sin tierra" (MST), un movimiento social que ayuda a los campesinos sin tierra a ocupar tierras abandonadas y a cultivarlas. Proyectos más recientes incluyen la utilización de las técnicas del Teatro del Oprimido en los Centros de Atención Psicosocial, la creación de Puentes de Cultura a lo largo de todo Brasil que permite ampliar la oferta de actividades artísticas gratuitas para las comunidades o la promoción de actividades artísticas en las escuelas brasileñas durante los fines de semana. Estos últimos proyectos cuentan con el auspicio del Gobierno Brasileño, reflejo innegable de la importante repercusión social que tienen todas estas actividades.[460]

Observamos, por tanto, que, a lo largo de los años, a través de la confrontación con diferentes realidades sociopolíticas, el Teatro del Oprimido ha ido diversificando y ampliando sus metodologías hasta construir un verdadero árbol ideológico y práctico (ver figura). Todo un conjunto de ejercicios, juegos y técnicas teatrales que

(459) Boal recoge las actividades y el funcionamiento del Teatro Legislativo en: BOAL, Augusto, *Legislative Theatre*. Traducción de Adrian Jackson, Routledge, London, 1998.

(460) En 2003 Luis Inacio –Lula– da Silva, líder del partido izquierdista PT, fue elegido presidente de Brasil.

redimensionan el teatro haciendo de él una herramienta eficaz en el análisis y la solución de problemas sociales, políticos e interpersonales, y que, gracias a su versatilidad, se ha expandido internacionalmente en una infinidad de áreas de acción que abarcan lo artístico, lo educativo, lo político-social y lo terapéutico.[461]

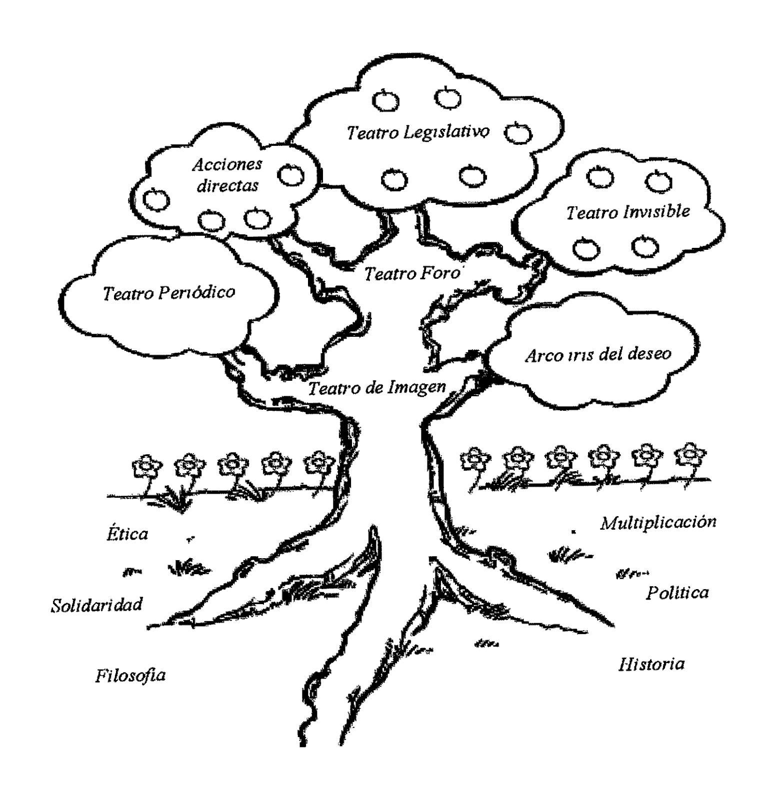


Figura-. Árbol del Teatro del Oprimido. Copyright de Augusto Boal.

(461) Las últimas evoluciones teórica-prácticas de Boal recogidas bajo el título "La Estética del Oprimido" pueden leerse en: BOAL, Augusto, *The Aesthetics of the Opressed*. Traducción de Adrian Jackson, Routledge, London, 2006. En la actualidad, la Estética del Oprimido se encuentra en la base de la metodología del Teatro del Oprimido. Utilizando los medios de la palabra, la imagen y el sonido esta nueva rama posibilita que los participantes se redescubran como artistas y como creadores. Esta pedagogía artística y creadora pretende sensibilizar a los oprimidos sobre las herramientas estéticas de palabra, sonido e imagen con las que las estructuras de poder perpetúan las situaciones de opresión.

Siguiendo el discurso del presente libro, en las siguientes páginas analizaremos aquellos elementos del Teatro del Oprimido que, en última instancia, tienen su aplicación en el arte del actor.

La técnica

EL TEATRO DEL OPRIMIDO APLICADO AL ARTE DEL ACTOR

Como se ha apuntado, el Teatro del Oprimido es, ante todo, un espacio de acción que se vale de las técnicas de la representación con el propósito de analizar y proponer soluciones de cambio a opresiones de diferente índole que padecen los individuos y las comunidades. Sin embargo, aunque su fin último parece desviarse de parámetros específicamente escénicos, no es sino preservando la calidad teatral de su proceso que este conjunto de juegos y ejercicios puede ser eficaz en la consecución de sus objetivos sociales, políticos o terapéuticos. En consecuencia, en una desviación posterior, muchas de sus técnicas han sido igualmente aplicadas al trabajo de actores profesionales. A continuación analizamos algunas de ellas.

Categorías de juegos y ejercicios del Teatro del Oprimido

Los juegos y ejercicios que describimos a continuación forman parte de un trabajo preliminar que puede ser utilizado como preparativo para cualquier desarrollo de Teatro de Imagen,[462] Teatro Invisible o Teatro Foro. Su objetivo es doble: por un lado, se propone romper la mecanización de la expresión corporal y vocal que, por efecto de la inercia cotidiana, tiende a reducirse a una serie de códigos y rituales repetitivos carentes de vida. Y por otro lado, busca aguzar los sentidos para sensibilizar la percepción de todo aquello que rodea al individuo. Se trata, en definitiva, de preparar el cuerpo-mente del espect-actor (actor no profesional) para que pueda tomar parte libremente en el acto teatral del Teatro del Oprimido y, en última instancia, de entrenar su percepción para que pueda estar listo a la hora de detectar y afrontar las opresiones que pueda padecer en la vida real. De forma subsidiaria (y es aquí donde orbitaremos nuestro discurso) aquello que sirve para sensibilizar al ciudadano de a pie en

(462) Estas categorías de juegos y ejercicios se describen profusamente en: BOAL, A., 2004(a), o.c., pp. 137-291.

la lucha contra las opresiones, puede ser también útil para el actor en el desarrollo de su arte.

En este trabajo preparatorio pueden distinguirse las siguientes cinco categorías:

1) Sentir todo lo que se toca

Esta sección está dedicada a sensibilizar el sentido del tacto y a desarrollar el control del cuerpo. Se incluyen ejercicios generales en los que se disocia el movimiento de diferentes partes del cuerpo (movimientos simultáneos diferentes de dos o más partes del cuerpo), caminatas (maneras de andar distintas a las de la vida cotidiana: a cámara lenta, a saltos, a cuatro patas...), masajes (un diálogo persuasivo entre dos cuerpos que busca liberar los agarrotamientos y las rigideces musculares mediante movimientos repetitivos), juegos de integración (juegos colectivos que fomentan la confianza y cohesión del grupo) o ejercicios de equilibrio en los que se juega con la fuerza de la gravedad. Sirva como ejemplo de todos ellos este ejercicio de disociación corporal destinado a entrenar el control mental del cuerpo:

> Se pide [a los actores] que hagan un círculo con la mano derecha, grande o pequeño, como puedan: es fácil, y todo el mundo lo hace. Se pide después que hagan una cruz con la mano izquierda: es aún más fácil y todos lo logran. Se pide entonces que hagan las dos cosas al mismo tiempo. Es casi imposible. (...) También sirve cualquier figura diferente para cada mano, además del círculo y de la cruz.[463]

2) Escuchar todo lo que se oye

Incluye ejercicios y juegos orientados a entrenar el sentido del oído y la musicalidad. Consisten básicamente en ejercitar diferentes ritmos, melodías y sonidos a través del movimiento, de la voz o de la respiración. Tomamos como ejemplo el ejercicio "ritmo de imágenes" dedicado a la exploración de los

(463) BOAL, A., 2004(a), o.c., pp. 141-2.

ritmos internos. Un concepto, el del ritmo interno, que ya lo hemos mencionado al hablar del Sistema Stanislavski y que, tal y como apuntaba el maestro ruso, describe la vivencia interna de los individuos:[464]

> En este juego-ejercicio, un actor se mantiene aparte y los demás, por turnos, intentan expresar con sus cuerpos una imagen rítmica de él, y eso individualmente, cada uno como la sienta. A continuación, todos los actores, juntos, repiten los ritmos que han creado, en esta ocasión al mismo tiempo. El actor que está aparte intenta integrarse en esa *orquesta* de ritmos que son, según los compañeros, los suyos.[465]

Siguiendo este mismo esquema podrían analizarse los ritmos internos de cualquier personaje.

3) Activar los distintos sentidos

En esta categoría se distinguen dos series de ejercicios. La primera serie incluye ejercicios en los que se priva a los actores del sentido de la vista con el objetivo de desarrollar el resto de los sentidos. La otra serie trabaja todos los sentidos, incluido el de la vista, y consiste en ejercicios colectivos donde los individuos se disponen en el espacio creando diferentes figuras y agrupaciones (describiendo figuras geométricas; juntándose en grupos de 3, 4, 5 o más personas; agrupándose en función del color de una prenda o de cualquier rasgo físico distintivo...). Reproducimos a continuación un ejercicio de la primera serie, "fila de ciegos":

> Dos filas, frente a frente. Los actores de una de las filas deben cerrar los ojos y, con las manos, examinar el rostro y las manos de los actores que tienen enfrente, en la otra fila. Éstos, a continuación, se dispersan por la sala, y los ciegos deberán encontrar la persona que tenían delante, tocándole manos y mejillas.[466]

Este mismo ejercicio puede realizarse formando imágenes de personajes de una obra, de manera que los ciegos, una vez reconocidas las pueden reproducir con su propio cuerpo.

(464) El concepto de ritmo interno según Stanislavski se explica en: capítulo I, p. 92.
(465) BOAL, A., 2004(a), o.c., p. 204.
(466) BOAL, A,. 2004(a), o.c., p. 211.

4) *Ver todo lo que se mira*

Incluye ejercicios destinados a aguzar el sentido de la vista con el objetivo de reconocer y obtener la máxima información de las imágenes corporales. Es una categoría en la que se distinguen tres secuencias principales de ejercicios:

a) *La secuencia de los espejos*: juegos en los que se trata de mimetizar el movimiento y las expresiones de un sujeto con la máxima minuciosidad, detalle y exactitud posible.

b) *La secuencia de modelado*, donde un actor modela el cuerpo de otro actor, bien tocando o a través de un movimiento sugerido, tratando de conseguir efectos expresivos concretos.

c) *La secuencia de los títeres*: ejercicios de diálogo corporal en los que se presupone la existencia de un hilo imaginario entre el actor-sujeto (titiritero) y el actor-objeto (títere).

Un ejemplo de ejercicio de esta categoría que tiene una doble aplicación, tanto como herramienta de análisis sociológico como teatral, es el llamado "las siete sillas":

> Cada actor con una silla o cojín, objetos con los cuales deberá formar una imagen que le atribuya: *a)* el mayor poder posible; *b)* el menor poder posible. Después de cada una de esas imágenes, el director pedirá a los demás participantes que digan frases que les parezcan estar saliendo de la boca de la imagen, como los bocadillos de las historietas. Después pedirá al propio actor que está formando la imagen que hable, él también, sobre el pensamiento de la imagen. En vez de la silla o cojín, pueden utilizarse otros objetos: un florero, una fotografía, un paraguas, un par de zapatos o una combinación de objetos, siempre con el mismo propósito de expresar, con el propio cuerpo y esos elementos, una idea, sensación o emoción.[467]

El mismo ejercicio puede aplicarse en el desarrollo de obras de teatro concretas. En este caso, se adoptan imágenes de los personajes de dicha obra y el resto de los participantes interpretan sus pensamientos. Esta variante pone en juego el trabajo sobre el subtexto (los pensamientos internos del personaje que no se muestran explícitamente en el texto), un elemento al que Boal, nuevamente trayendo a la memoria a Stanislavski, confiere gran importancia en la práctica del oficio.

(467) Boal, A., 2004(a), o.c., p. 273.

5) *La memoria de los sentidos*

Los juegos-ejercicios de esta categoría están orientados a estimular la memoria y la imaginación con el objetivo de utilizar ambas como fuentes generadoras de emoción. De nuevo, son ejercicios que nos remiten a Stanislavski, al trabajo sobre la vivencia y, en particular, a la memoria emocional. Rescatamos a modo de ejemplo el ejercicio "memoria emocional: recordando un día del pasado" de Boal:

> Cada [actor] debe tener a su lado un copiloto, a quien contará un día de su pasado (de la semana pasada o de veinte años atrás) en el que haya ocurrido algo verdaderamente importante, algo que lo haya marcado de manera profunda y cuyo simple recuerdo, aún hoy provoque en él alguna emoción. Cada participante debe tener un copiloto, porque las experiencias no son las mismas; el copiloto debe ayudar a que la persona enlace la memoria de las sensaciones preguntando, proponiendo varias cuestiones relacionadas con los detalles sensoriales. El copiloto no es un voyeur; debe aprovechar el ejercicio para intentar crear en su propia imaginación el mismo acontecimiento, con los mismos detalles, con la misma emoción, las mismas sensaciones.[468]

Algunas técnicas del Arco Iris del Deseo

Si vamos un poco más allá de los aspectos preparatorios y nos adentramos en las técnicas específicas del Teatro del Oprimido, encontramos igualmente numerosas herramientas que pueden ser adaptadas para la formación del actor. De todas sus ramas, aún sin excluir ninguna de ellas, es el Arco Iris del Deseo, aquella que se ocupa de los aspectos introspectivos y cuyo enfoque es esencialmente individual, la que probablemente ofrece el campo

(468) Boal, A., 2004(a), o.c., pp. 288-289.

más fecundo y específico para tal fin. Recogemos a continuación una pequeña muestra de tres de estas técnicas:

- *La imagen del Arco Iris del Deseo*

Se trata de la técnica que da el nombre a toda esta rama del Teatro del Oprimido. En su traslación puramente teatral, consiste en analizar a través de la construcción de imágenes los diferentes deseos, emociones y sensaciones que se amalgaman en un personaje. Como apunta Boal, ni en el teatro ni en la vida existen emociones puras. La relación entre Romeo y Julieta, por ejemplo, en su verdadera riqueza es un amor condimentado con distintas proporciones de odio, de miedo y valor, de tristeza y euforia. Está técnica está, pues, dirigida a clarificar los diversos deseos, emociones y sensaciones que conviven en el mundo interior del personaje.
Un procedimiento posible es el siguiente:
En la primera etapa se improvisa el fragmento de la obra que se quiere analizar y que ha de presentar un conflicto entre protagonista y antagonista (personaje que impide que el personaje cumpla sus deseos). Previamente, como proceso preparatorio, se habrá construido una imagen inicial estática donde los actores deben decir el **monólogo interno** de sus personajes. En la segunda etapa se anima al protagonista a crear imágenes que desvelen los deseos, emociones o sensaciones que ha sentido durante la improvisación. El resto de los actores encarna cada una de estas imágenes, así como otras imágenes propuestas por ellos mismos a partir de lo observado durante la improvisación, siempre y cuando el protagonista las reconozca como propias. Se construye así una constelación de imágenes encarnadas por diversos actores que reflejan los diferentes deseos, emociones o sensaciones del protagonista durante la escena. Posteriormente, se analiza por medio de diferentes dinamizaciones las aportaciones y consecuencias escénicas que acarrea cada uno de los deseos, emociones o sensaciones cuando se interpretan de forma aislada. He aquí dos posibilidades:

Monólogo interno: Término acuñado por el pedagogo ruso Nemiróvich-Danchenko y también utilizado por Stanislavski, para designar las palabras no dichas por el personaje a lo largo de la obra y que constituyen su línea de pensamiento interior. Según ambos maestros rusos, la asimilación del monólogo interno resulta imprescindible para conseguir una vivencia veraz del personaje. Boal, por su parte, utiliza el monólogo interno como una herramienta en la primera activación y movilización de las escenas que surgen en algunas de las técnicas del Teatro del Oprimido.

1) El protagonista envía a escena cada una de sus imágenes encarnada por los otros actores para observar cómo se enfrentan individualmente al antagonista en una breve improvisación escénica. De esta forma, el protagonista analiza distanciadamente (pues la escena la desarrollan otros actores en su lugar) el tipo de relación que se genera con cada uno de los constituyentes emocionales o volitivos que determinan su comportamiento.

2) El actor-protagonista asume cada una de las imágenes e improvisa una escena frente al antagonista con cada una de ellas.

Las posibles dinamizaciones y variaciones de esta técnica son diversas[469] pero, en esencia, se trata de una técnica que, llevada al terreno puramente teatral, permite al actor explorar, clarificar y organizar los deseos, emociones y sensaciones que conviven en su personaje gracias a la ayuda y la participación del resto de los actores. Boal nos ofrece un ejemplo aplicando la técnica a la obra de Hamlet:

> En *Hamlet*, hay una escena en la que el Protagonista se enfrenta a Gertrude, su madre. Entre los distintos sentimientos que afloran en esta situación están obviamente, el amor filial, el amor sexual, los celos, la admiración y el miedo. El actor muestra con su propio cuerpo las imágenes que es capaz de crear a partir de estos sentimientos, y estas imágenes son asimiladas por otros actores: cada uno de ellos improvisará entonces frente a Gertrude, a solas. En esta nueva variación, después de observar a sus compañeros, el actor que interpreta el papel de Hamlet debe personificar todas estas imágenes él solo, una tras otra, y volver a improvisar todos los deseos, emociones, sentimientos y situaciones. Debe sentir lo que hubiera sentido si fuera este u otro personaje: como el pintor que tiene una paleta de colores puros antes de mezclarlos a su antojo.[470]

(469) Una descripción pormenorizada de esta técnica puede leerse en: BOAL, A., 2004(b), o.c., pp. 218-237.
(470) BOAL, A., 2004(a), o.c., pp. 11-12.

- *La imagen de las imágenes*

Consiste en la realización de imágenes que conciernen al personaje de una obra. Para ello el elenco se divide en grupos y cada miembro del grupo crea una imagen colectiva que refleje el deseo incumplido (la opresión) del personaje que se quiere explorar. La imagen puede ser realista o surrealista, simbólica o metafórica. Lo fundamental es que el protagonista se reconozca en ella. Posteriormente, se hacen desfilar las imágenes construidas y se valoran colectivamente tanto objetiva como subjetivamente. A continuación se crea una única imagen que refleje los elementos más representativos e impactantes de todas las imágenes; esto es, se construye la *imagen de las imágenes*. Alrededor de esta imagen se construyen el resto de las imágenes desechadas conformando la *imagen síntesis de las imágenes*. Finalmente, se realizan tres dinamizaciones. La primera es emitir el monólogo interno de cada uno de los personajes en voz baja. La segunda es un diálogo inmóvil entre los personajes. Y la tercera es la materialización de los deseos de los personajes (que previamente se han anticipado en el monólogo interno y el diálogo) a través de un movimiento a cámara lenta y en silencio. Nuevamente, al igual que la imagen del Arco Iris del Deseo, se trata de una técnica que, valiéndose de la mirada múltiple del colectivo, permite analizar escénicamente la gama de los deseos que gobiernan a los personajes.

- *Imagen y contra-imagen*

Es un ejercicio que sirve para analizar parejas de personajes que tienen una relación en una obra. En el caso de Hamlet, por ejemplo, se podría trabajar con Hamlet y Ofelia, el rey y la reina, Alertes y Polonio, Horacio y Rosencrantz... En primer lugar se forman las parejas: uno de ellos (el piloto) cuenta una historia perteneciente a su personaje, mientras el otro (el copiloto) escucha. Se mantienen los ojos cerrados para facilitar que ambos puedan visualizar y sentir individualmente lo que se cuenta. El copiloto puede incluso hacer preguntas que ayuden a especificar de forma más concreta las circunstancias en las que se sitúa la historia como: ¿Cuándo ocurrió? ¿Dónde? ¿Por qué hiciste aquello? ¿Quién estaba a tu alrededor?... En cualquier caso, el copiloto no debe desviar al protagonista-piloto de la historia que está narrando. Finalizados los relatos, el piloto y el copiloto forman, cada uno por su lado, una imagen verdadera, poética e íntima que sea reflejo de lo que cada uno ha experimentado. Analizadas y comparadas ambas imágenes, se procede a las dinamizaciones. La primera dinamización es el modo de los tres deseos. Los actores tienen entonces la posibilidad de modificar tres veces su imagen, con movimientos a cámara lenta, para mostrar cómo modificarían la realidad de su personaje para que éste alcance sus deseos. La segunda dinamización consiste en comprobar si dichos deseos son factibles o utópicos. Para ello se introduce a los demás personajes que forman parte de la imagen de manera que, también a cámara lenta, intervienen en la escena ayudando o dificultando los deseos del protagonista. Finalmente, copiloto y piloto intercambian sus papeles y se realiza todo el proceso de nuevo.

Técnicas de ensayo para espectáculos de Teatro Foro

Como se ha dicho, el Teatro Foro es una rama del Teatro del Oprimido que consiste en la presentación de un espectáculo que posteriormente se abre a la participación de los espect-actores. Las técnicas de ensayo de estos espectáculos si bien están orientadas a cubrir los requerimientos ideológicos y estéticos del universo del Teatro del Oprimido, también pueden aplicarse a la preparación de otro tipo de espectáculos.[471] En las siguientes líneas nos ocupamos de algunas de estas técnicas que se centran en el oficio del actor:

- *Ensayo de la subonda*

Boal, tal y como hacía Stanislavski, distingue en la comunicación entre actor y espectador (y entre los seres humanos en general) dos componentes: el consciente y el inconsciente. Al primero, que compendia todas las acciones físicas y vocales que se articulan por medio de la conciencia, le llama la onda. Al segundo, que incluye esa otra gran parte de la comunicación no verbal que se da de forma no consciente, la **subonda**. Para que la interpretación adquiera la fuerza necesaria que arrastre la atención del espectador, dice Boal,

(471) Una descripción amplia de estas técnicas puede leerse en: BOAL, A., 2004(a), o.c., pp. 365-384.

Subonda: Término empleado por Augusto Boal para designar aquella parte de la comunicación, no verbal y subconsciente, que transmite las emociones y la línea de pensamiento interior del personaje. Un concepto similar es la irradiación empleada por Stanislavski que definía como una comunicación "interna, invisible y espiritual" y que el actor podía visualizar como rayos que emanaban de su cuerpo.

el actor debe compendiar en una única entidad sólida y orgánica ambos aspectos de comunicación. "Ensayo para sordos" es un ensayo destinado, precisamente, al entrenamiento de la comunicación de la subonda. Se trata de desarrollar las escenas ya ensayadas sin voz, pero respetando la marcación y el ritmo acordado. Al no utilizar las palabras el actor se ve obligado a transmitir toda esa información, ahora silenciada, intensificando su comunicación no verbal. Pero cuidado: no se trata de magnificar la parte mímica ni de inventar nuevos gestos o movimientos, la cuestión es potenciar la comunicación de la subonda manteniendo la estructura de la interpretación. Este concepto de la subonda puede conectarse, por analogía técnica, con el concepto de irradiación trabajado por Stanislavski y desarrollado profusamente por Chéjov, que ya apuntamos en su capítulo correspondiente[472] (ver recuadro **Chéjov**).

- *Comentario*

Se trata de un ensayo para desarrollar el subtexto. Consiste en decir en voz baja los pensamientos del personaje cuando éste no está hablando, al tiempo que quienes tienen la palabra mantengan el discurso de la obra en un tono más alto. El actor entiende así su interpretación como un flujo continuo de pensamiento en acción que debe mantener vivo, aun cuando éste no se articule en palabras. Una variante de este ejercicio es *Para y piensa*, donde el director detiene en momentos concretos la acción y los actores, inmóviles, dicen el pensamiento de sus personajes en voz alta.

- *Interrogatorio - Técnica Hannover*

Es también un ejercicio para estimular el subtexto. Un actor se sienta en el centro encarnando a su personaje y el resto del elenco, incorporando igualmente a sus personajes, le hacen

(472) Ver la idea del movimiento de irradiación en: capítulo III, pp. 161-162.

Michael Chéjov

Irradiación

Como resultado de mantener la clase de actividad correcta, el actor comprobará que ha adquirido la capacidad de irradiar desde sí mismo, mientras está en escena, emociones, sentimientos, impulsos de voluntad e imágenes. Apreciará esta capacidad como uno de sus más poderosos medios de expresión y, tan pronto como sea consciente de ella, podrá apoyarla y aumentarla mediante su esfuerzo consciente. Su hábito de concentración reforzará también esa capacidad.
En escena, el actor se sentirá como una especie de centro que se expande continuamente en cualquier dirección que desee. Aún más, el actor podrá, mediante su irradiación, transmitir al público los más delicados y sutiles matices de su actuación, el significado más profundo del texto y de las situaciones. En otras palabras, el público recibirá el contenido del momento escénico junto con la más íntima y personal interpretación del actor sobre dicho momento. [...]
Tomemos un ejemplo: el rey Claudio asiste a la representación que Hamlet ha preparado para él. [...] Si el actor que representa al rey Claudio desea basarse sólo en las palabras y en su significado, sin duda tropezará con grandes dificultades. Miedo, odio, remordimiento, el irresistible impulso de huir sin perder su alta dignidad, pensamientos de venganza y rápidos esfuerzos por ocultarlos, junto con la incapacidad de comprender la nueva situación: el actor debe transmitir al público todas estas cosas y muchas más en ese momento culminante. [...] El público se perderá si [...], en un momento tan decisivo de la obra, no se produce un fuerte e incontenible caudal de irradiación. Si todo lo que convierte al rey Claudio en esta escena en un salvaje aunque noble animal está presente en el alma de un actor que posea la capacidad de la irradiación, el personaje llegará al público en un instante, pese a la escasez de palabras y a su exigua actividad. Más aún, dicha irradiación hará que las palabras y la actividad resulten mucho más elocuentes e impresionantes. Esas cosas indescifrables e indescriptibles que el actor ha acumulado en su alma mientras trabajaba creativamente en su papel, se transmitirán únicamente a través de la irradiación. Así, un medio intangible, de expresión puede convertirse en la parte más tangible de la representación, de tal modo que se desvele en la obra y el personaje como el rostro individual del actor que se oculta tras ambos.

Sobre la técnica de actuación, 1998

CHÉJOV, Michael. *Sobre la técnica de actuación*, traducción de Antonio Fernández Lera, Alba Editorial, Barcelona, 1999, pp. 217-219.

preguntas sobre su vida, los acontecimientos de la obra, su ideología, apetencias... El objetivo es establecer un interrogatorio dramático donde cada personaje, interrogador o interrogado, defiende sus intereses enérgicamente. Existe una variante llamada *Técnica Hannover*, en la que el interrogatorio se realiza interrumpiendo el desarrollo normal de la obra. En un momento dado se para la acción y un personaje, inmovilizado, responde a las preguntas de los demás personajes o de un público selecto. Boal nos ofrece un ejemplo concreto de esta técnica con la obra Hamlet:

> Estaba probando una de nuestras técnicas denominada Variación Hannover en la que en cualquier momento el público puede gritar «¡Alto!», y plantear todas las preguntas que quiera a los Personajes, no a los Actores. El propósito de la misma es desconcertar a los actores y, obligándoles a dar una respuesta inmediata, hacer que investiguen, profundicen y amplíen el conocimiento y la motivación de los personajes que están representando. [...]
> Se formularon muchas preguntas desde el principio y los actores dieron respuestas muy creativas... hasta que alguien del público, al oír hablar al Fantasma de los crímenes que había cometido en vida, preguntó: «¿Qué crímenes cometiste?».
> La pregunta no es fácil: no recordamos ninguno de sus crímenes, pues el rey Hamlet siempre fue elogiado por su rectitud, su bondad como persona y como rey. ¿Qué crímenes? Silencio. El actor que interpretaba al Fantasma, tras una pausa, contestó: «Yo era rey. Un rey está obligado a hacer la guerra. Durante las guerras, es inevitable que los soldados cometan crímenes. Yo era el rey, así que asumo sus crímenes, pues ellos eran responsabilidad mía». Su respuesta fue recibida con un fuerte aplauso, y acto seguido me dirigí al público: «¿Más preguntas sobre esta escena?». No hubo más preguntas.[473]

- *Ensayo analítico de motivación*

Tal y como apunta Boal, lo importante para el actor es entender su trabajo interpretativo en términos volitivos, es decir, como un comportamiento gobernado por las diferentes voluntades que le conducen. La voluntad es aquello que el personaje desea en términos concretos y que busca materializarlo a través de la acción. Un ejemplo en relación con el *Macbeth* de Shakespeare:

> No basta con querer poder y gloria en general; hay que querer matar concretamente al rey Duncan en circunstancias muy concretas y objetivas.[474]

Es decir, el actor debe traducir la interpretación de su personaje en verbo ("el personaje quiere...") y no en adjetivo ("el personaje es..."). Mientras esta última puede llevar a una interpretación pasiva y sin matices, la primera ayuda a representar un conflicto que busca resolverse a través de acciones concretas.

(473) BOAL, A., 2004(a), o.c., pp. 12-3.
(474) BOAL, A., 2004(a), o.c., 123.

De la misma manera que en el personaje coexisten una serie de voluntades, hay otra serie de fuerzas volitivas que operan en dirección opuesta: las noluntades. La *noluntad* es aquel deseo que, creando una tensión en forma de duda, se opone a una voluntad. Ejemplos:

> Hamlet desea todo el tiempo vengar la muerte de su padre y, al mismo tiempo, no quiere matar a su tío, quiere ser y no quiere ser, la voluntad y noluntad revelándose concreta y visiblemente al espectador. Lo mismo ocurre con Bruto, que quiere matar a Julio César pero lucha interiormente con su noluntad, el amor que siente por él. Macbeth quiere ser rey, pero vacila en asimilar a su huésped.[475]

El mundo interior del personaje es pues un proceso dialéctico de lucha entre voluntades y noluntades. El vector resultante de estas fuerzas volitivas es lo que Boal denomina la voluntad dominante, esto es: la voluntad final del personaje que se pone de manifiesto creando el conflicto con el resto de los personajes.[476]
Para matizar y resolver este complejo de fuerzas volitivas que luchan en el interior del personaje, Boal propone el *Ensayo analítico de motivación.* Consiste en ensayar para un personaje, cada una de estas tres motivaciones por separado: la voluntad, la noluntad y la voluntad dominante. El maestro brasileño nos pone un ejemplo:

> Hamlet quiere matarse, pero también quiere vivir. Se ensaya primero la voluntad de matarse (eliminando cualquier deseo de continuar viviendo, aislando completamente ese componente de la motivación), y luego se ensaya sólo el componente de vivir (eliminando cualquier deseo de morir). Finalmente, se ensaya la dominante, es decir, la motivación completa.[477]

- *Ensayo analítico de emoción*

Tal y como sucede con el universo volitivo del personaje donde numerosas motivaciones subsisten creando un conflicto interior, lo mismo ocurre con su universo emocional donde las diferentes emociones coexisten creando una gama emotiva de

(475) BOAL, A., 2004(a), o.c., 123.
(476) Nótese la conexión entre los conceptos de voluntad y voluntad dominante de Boal con el concepto de tarea y supertarea de Stanislavski. Ver capítulo I, p. 78.
(477) BOAL, A., 2004(a), o.c., pp. 369-370.

gran riqueza. El proceso de este ensayo es similar al anterior y consiste en extraer las emociones que subyacen en una determinada escena para después ensayar dicha escena con cada una de las emociones por separado. Así una misma escena puede ser ensayada primero con odio, después con amor y sucesivamente, en función del tipo de escena, con "impaciencia, nerviosismo, desinterés, miedo o características morales como valor, cobardía, mezquindad...".

- *Ensayos de teatralización*

Se trata de ensayos que buscan enriquecer la interpretación de los actores explorando su actuación en unas circunstancias diferentes a las que marca la obra. He aquí algunos ejemplos:

- Realización de improvisaciones donde el personaje se sitúa antes o después de los sucesos que describe la obra.
- Desarrollo a cámara lenta de las escenas, con el objetivo de hacer acopio de matices.
- Desarrollo de las escenas a gran velocidad con el objetivo de condensar la energía de las acciones y clarificar las ideas.
- Ejercicios de transferencia de emoción donde el actor, para alcanzar la emoción requerida, sustituye la circunstancia ficticia de la obra por una relativa a su historia personal.[478]
- Realizar las escenas a media voz para orientar la concentración del actor hacia la riqueza interior de pensamiento y de emoción del personaje.
- Magnificar los movimientos y las emociones puestas en juego para que el actor palpe el patrón más amplificado de actuación con el objetivo de que después sepa regular dicho diapasón en su justa medida.

(478) La transferencia de emoción que plantea Boal es similar al concepto de sustitución que plantea Strasberg. Ver capítulo IV, p. 182.

- Invitar a los actores a intercambiar sus personajes.
- Realización de las escenas con un ritmo establecido que sirva de guía para su desarrollo.
- ...

A modo de conclusión. ¿Deformar o transformar la realidad?

El teatro, ya lo decía Aristóteles, es mímesis, imitación de la vida, reflejo de una realidad. En tanto que toda realidad es subjetiva, que depende siempre de una perspectiva individual o colectiva, una mímesis es siempre una distorsión, una deformación de aquello que se quiere imitar. El teatro desde su origen es, pues, una deformación de la vida. Una deformación que, por lo tanto, no debe entenderse peyorativamente como una degradación, sino en su sentido definitorio como una alteración de la forma de la realidad, esto es, como un elemento consustancial de todo arte.

Si echamos un vistazo a la historia, observamos que en cada época ese espejo deformador de la vida que es el teatro adquiere una forma particular. Así, si nos tomamos la licencia (excesiva tal vez) de citar una serie de ejemplos un tanto gruesos, observamos que en Grecia dicho espejo deformador aparecía teñido por la majestuosidad mítica, en Roma por una tendencia hacia el espectáculo popular, en la Edad Media lo vemos convertido en vehículo para la propaganda religiosa, en el Romanticismo en una visión interior que se eleva hasta llegar a escena... Ya en el siglo XX las deformaciones de la vida que ha explorado el teatro han sido inimaginables: naturalismo, surrealismo, impresionismo, expresionismo, minimalismo...

Existe, no obstante, un momento clave en la historia del teatro donde esta relación unidireccional que conecta la vida con su reflejo teatral se vuelve un camino de ida y vuelta. Es un momento en el que el teatro no sólo es un medio de mímesis, un espacio que refleja la vida deformándola artísticamente, sino un espejo que, devolviendo su reflejo a la realidad, quiere incidir conscientemente sobre ella transformándola, tratando de mejorarla. Entonces, cuando en vez de una deformación puramente estética, y por lo tanto efímera, se persigue un proceso que transforme la realidad decididamente y de forma duradera, sólo entonces, el teatro además de arte es política. Sin duda, quien inicialmente

abanderó ideológica, estética y técnicamente esta nueva perspectiva del teatro fue Bertolt Brecht (ver recuadro de **Brecht**). Pero es con Boal cuando el teatro, al adquirir la capacidad fáctica para incidir sobre la realidad, alcanza su culminación política. Es decir, un teatro esencialmente político no es aquel que se limita a proclamar una ideología mientras permanece atrincherado pasivamente en el escenario, sino, más bien, aquel que excediendo los límites convencionales de la ficción, invade la vida y utiliza las herramientas de la representación para transformarla.

Situados en estas nuevas coordenadas, el oficio del actor toma una nueva dimensión. Esta nueva posición que enlaza su arte con los deseos de cambio vitales de los espectadores y de los suyos propios convierte la interpretación en un espacio para el análisis interpersonal, social y político donde desarrollar estrategias que ayuden a revertir las opresiones tanto individuales como colectivas. Un espacio, en definitiva, para el conocimiento y la acción sobre la vida, abierto no sólo al actor, también a todo aquel que valiéndose de las herramientas de la representación, desee transformar el mundo, o al menos, una pequeña parte de él o, tal vez, siquiera algunos aspectos de sí mismo.

Bertolt Brecht

Algunos puntos acerca de un teatro social y políticamente comprometido

23. El teatro podrá adoptar una actitud tan libre si se entrega a las corrientes más rápidas de la sociedad y se alía con aquellos que más ansiosos están de que se produzcan grandes cambios. [...] El teatro tiene que comprometerse con la realidad con el fin de extraer representaciones realmente eficaces de la realidad.
35. Necesitamos un teatro que no sólo procure sensaciones, ideas e impulsos, facilitado por el correspondiente campo histórico de las relaciones humanas que tienen lugar en la acción, sino que aplique y produzca aquellos pensamientos y sentimientos que juegan un gran papel en la transformación del mismo campo.
55. Sin criterios y sin intenciones es imposible realizar verdaderas representaciones. Sin saber, es imposible mostrar. ¿Y cómo saber lo que vale la pena saberse? Si el actor no quiere ser ni un papagayo ni un mico, debe hacer suyo el saber de su tiempo sobre la convivencia humana, participando en la lucha de clases. Es posible que a alguno le parezca esto rebajarse, ya que –una vez que ha quedado establecido lo que va a cobrar como actor– coloca al arte en las más sublimes esferas. Pero las decisiones supremas del género humano se conquistan en la tierra, no en el éter; en el "exterior" y no en los cerebros. Nadie puede estar por encima de la lucha de clases, ya que nadie puede situarse por encima de los hombres. La sociedad no posee ningún altavoz común mientras siga dividida en que se combaten. En arte, "permanecer imparcial" significa ponerse del lado del partido "dominante".
56. Por lo tanto, la elección de una postura es otro de los aspectos fundamentales del arte escénico, y la elección debe producirse al margen del teatro. La transformación de la sociedad en un acto de liberación, como lo es la transformación de la Naturaleza. Y es la alegría surgida de la liberación la que debe realizar el teatro de la era científica.

El Pequeño Organón, 1949

BRECHT, Bertolt. *Kleines Organon für das Theater.* En: Brecht, Bertolt. Versuche 27/32 Heft 12. Suhrkamp Verlag, Berlin, 1953, pp. 117-130, fragmento traducido por Juana Lor.

Biografía

- Babbage, Frances, *Augusto Boal,* Routledge, London, 2004.

- Boal, Augusto, *Categorías de Teatro Popular,* Ediciones Cepe, Buenos Aires, 1972.

- Boal, Augusto, *Legislative Theatre,* traducción de Adrian Jackson, Routledge, London, 1998.

- Boal, Augusto, *The Theatre of the Oppressed,* traducción de Charles A., María-Odilia Leal y Emily Fryier, Pluto Press, London, 2000.

- Boal, Augusto, *Hamlet and the Baker's Son: My Life in Theatre and Politics,* traducción de Adrian Jackson y Candida Blaker, Routledge, London, 2001.

- Boal, Augusto, *Juegos para actores y no actores,* Akal Editorial, Barcelona, 2004 (a).

- Boal, Augusto, *El Arco Iris del Deseo. Del teatro experimental a la terapia,* traducción de Jorge Cabezas Moreno, Alba Editorial, Barcelona, 2004 (b).

- Boal, Augusto, *The Aesthetics of the Opressed,* traducción de Adrian Jackson, Routledge, London, 2006.

- Chéjov, Michael, *Sobre la técnica de actuación.* Traducción de Antonio Fernández Lera, Alba Editorial, Barcelona, 1999.

Material audiovisual

- Morelos, Ronaldo, *Como querem beber agua. Augusto Boal and the Theatre of Oppressed in Rio de Janeiro,* Contemporary Arts Media, 1994.

Referencias en internet

- www.ctorio.org.br
  Página oficial del Centro del Teatro del Oprimido de Río de

  Janeiro. En portugués.

- www.theatreoftheoppressed.org
  Página oficial de la ITO (International Theatre of the Oppressed Organisation) [Organización Internacional del Teatro del Oprimido]. En inglés y, parcialmente, en castellano.

- www.toplab.org
  Página de la agrupación neoyorquina Theater of The Oppressed Laboratory (TOPLAB) fundada en 1990. En inglés.

- www.janasanskriti.org
  Página del colectivo indio Jana Sanskriti que trabaja sobre las bases teórico-prácticas del Teatro del Oprimido. En inglés.

- www.headlinestheatre.com
  Página de la compañía canadiense Headlines Theatre de Canadá. En inglés.

- www.giolli.org
  Página de la agrupación italiana Giolli –Centre di Ricerca sul Teatro dell´Oppresso e Conscientizzazione–, que desarrolla un trabajo social, político y educativo sobre las bases teórico-prácticas de Boal y Paulo Freire. En italiano e inglés.

- www.ctoatala.org
  Página de la organización CTOATALA con sede en Los Ángeles que desarrolla actividades en la órbita del Teatro del Oprimido. En inglés.

- http://kaharris.iweb.bsu.edu/BoalEssay.htm
  Artículo académico titulado "The Theatre of the Oppressed: The Philosophy of Augusto Boal" de Kevin A. Harris. En inglés.

CAPÍTULO XII

UNA PUERTA ABIERTA A LOS AUSENTES

La MEMORIA... ¡Vale la pena ocuparse de ella!

Tadeusz Kantor

Escribir-historiar es, en esencia, un proceso de síntesis. De todas las ideas, *macroideas, subideas* y *transideas* que coha[bi]tan en el imaginario sólo algunas acaban dejando atrás [su] naturaleza etérea para materializarse en palabra escrita. [En] manos del escritor-historiador está que este proceso de des[tila]ción sea riguroso, razonado y coherente o tal vez, porque [se] busque lo contrario, que tenga un sentido caótico concre[to,] atrayente, subyugante. Pero, en cualquier caso, nos acomp[añe] o no la inspiración en este tránsito-parto, escribir-historiar [es] siempre un proceso de filtrado que, con la pluma como zara[n]da, vive en un ciclo continuo de excluir-seleccionar-depurar para, finalmente, integrar. Es inevitable, no obstante, que lle[ga]do al final de este tránsito-parto, cuando se ha llegado a [una] síntesis que parece definitiva, uno sienta nostalgia por aquello que ha dejado atrás fosilizado en el imaginario por multitud [de] vicisitudes diferentes, algunas de las cuales (he aquí el gra[n] temor-remordimiento) han podido ser, a pesar del esfuerzo, fruto de elecciones azarosas. No se puede evitar sentir el impul[s]o de volver atrás e ir al rescate de todo aquello que ahora pa[re]ce reclamar auxilio bajo la amenaza de arder en el olvido.

En consecuencia, después de este recorrido por las vangua[r]dias teatrales del siglo XX, nos vemos en la necesidad de abrir una última puerta y dar entrada a quienes de manera inju[sta] han sido excluidos hasta ahora. Este recorrido extra, este [bis] ensayístico, debe ser forzosamente breve y es, nuevamente, o[tra] selección que excluye otras figuras que, a igualdad de condicio[nes y] criterios, probablemente también debieran tener cabida [en] el presente libro. En última instancia esta nueva entrada podría servir (he aquí un consuelo ligeramente apaciguador) para lla[]mar a la puerta de otro futuro libro que pueda acoger a quienes no hemos dado el espacio suficiente o a quienes, sencillamente, han sido totalmente omitidos.

Joan Littlewood: una vía entre Stanislavski y Laban

Hablando de ausencias injustas, no es de extrañar comenzar este recorrido ampliado con **Joan Littlewood**. Su condición [de] mujer en una época donde la dirección de escena era mayorita[ria] y despreciativamente masculina o el hecho de no haber dejado [un] legado escrito de su trabajo, sólo pueden explicar parcialmente

[u]na discriminación, a la luz distancia[da] de hoy, inexcusable.

Originaria de Stockwell (Londrés, [In]glaterra), Littlewood planteó un [te]atro extraordinariamente rompe[dor] en el tradicional y hermético [p]anorama artístico inglés, al tiempo [q]ue anticipó muchos de los delinea[mi]entos de las innovadoras tenden[c]ias teatrales que habrían de suce[de]rle. Junto a su marido Ewan [M]acColl, promovió una estética y [u]na filosofía de trabajo cimentadas [en] los siguientes pilares:

Joan Littlewood (1914-2002): Directora de teatro inglesa. En 1945 fundó junto a su marido, Ewan MacColl, el Theatre Workshop, compañía teatral que buscaba un teatro popular de ideología marcadamente izquierdista. En 1953 se instaló con su compañía en el Theatre Royal (aún activo en la actualidad), donde puso en escena a autores clásicos (Shakespeare, Johnson, Molière...), autores contemporáneos y también obras de creación colectiva. Entre sus puestas en escena más reconocidas encontramos *Mother Courage and Her Children* (1955, a partir del texto de Bertolt Brecht), *A Taste of Honey* (1958) y *Oh what a lovely war* (1963). Ella misma relata su trayectoria artística en su autobiografía *Joan's Book* (1994).

- La intención social y abiertamente política de las puestas en escena y de otros proyectos artísticos.
- Un lenguaje escénico popular que, rompiendo decididamente la cuarta pared, implicaba directamente al público y hacía asequible a autores clásicos hasta entonces reservados para una élite de espectadores.
- El empleo de los últimos recursos sonoros y luminotécnicos. Ello permitió renovar la idea del espacio escénico que pasó de ser bidimensional, plasmada mediante decorados pintados, a ser tridimensional, gracias a la renovada utilización de la luz, el sonido y la escenografía arquitectónica.
- Un proceso artístico colectivo basado en la colaboración mutua de todos los integrantes de la compañía, decididamente contrario a la dictadura del director.
- La reformulación del oficio de la interpretación sobre la base de un entrenamiento permanente que dotó al actor de unas habilidades físicas y vocales extraordinarias y a las puestas en escena de un dinamismo expresivo inusitado hasta entonces.

[S]i ahondamos en este último punto, en los aspectos teórico-[prá]cticos de la técnica de sus actores, observamos dos referen-

tes aparentemente muy distanciados uno de otro: Stanislavski y el bailarín Rudolf Laban. Del primero, Littlewood tomó las bases para la construcción de la vivencia interior de los personajes. Inspirándose en las nociones planteadas en el libro *An actor prepares* [Un actor se prepara], entrenaba a sus actores en la concentración, el si mágico, la imaginación y la verdad así como en el análisis de las circunstancias dadas y las unidades y las tareas de la obra. Del segundo, la directora inglesa se valió de sus investigaciones sobre el movimiento humano, en particular de la idea de los esfuerzos que descomponía el movimiento en las variables de espacio, peso, velocidad y ritmo.(479) El aspecto novedoso de este préstamo técnico fue que Littlewood adaptó estos esfuerzos (una categorización a priori ligada exclusivamente al movimiento corporal) a la caracterización tanto física como vocal de los personajes y a la composición rítmica y dinámica del espectáculo. De esta manera, podía analizar el tipo de esfuerzo que predominaba en un personaje, en una escena, en un desplazamiento o en un determinado diálogo o discurso, para después plasmarlo en escena.

La aplicación de las teorías del movimiento de Laban pone bajo luz las conexiones menos aparentes del trabajo de Littlewood con la biomecánica de Meyerhold o la euritmia de Dalcroze. Efectivamente, la directora inglesa buscaba una interpretación que, sin dejar de lado la vivencia veraz, estuviese fundamentada en la economía de las acciones, en la precisión del movimiento y en la maestría del ritmo. Todas estas inspiraciones que apuntamos, no obstante, lejos de ser seguidas ciegamente, eran conjugadas en un proceso de trabajo dominado por el juego, el divertimento y la improvisación que se adaptaba de forma singular y específica a los requerimientos de cada puesta en escena. Como bien apuntaba la propia Littlewood, lo que se mostraba al final era una composición escénica que alternaba lo estructurado y lo improvisado tal y como lo hace el Jazz.

En última instancia, la perspectiva del oficio de Littlewood

(479) La tabla de los esfuerzos de Laban se recoge en: capítulo x, p. 441. Littlewood conoció por primera vez el trabajo de Laban cuando estudiaba en la prestigiosa escuela RADA [Royal Academy of Dramatic Art] gracias a Anny Fligg, especialista en dicha técnica. Posteriormente, la pareja Littlewood-MacColl adaptó por su propia cuenta las nociones de Laban a la interpretación de sus actores del Theatre Workshop. En 1948 invitaron a Jean Newlove (asistente del bailarín alemán y figura clave en la introducción de las teorías de Laban en Inglaterra) a formar parte de su compañía como coreógrafo y maestro de movimiento. A través de Newlove los actores mantuvieron un entrenamiento permanente sobre la base de la teoría del movimiento de Laban. De Newlove es precisamente uno de los libros más completos sobre la teoría y práctica de Laban: NEWLOVE, Jean y DALBY, John: *Laban for all*, Routledge, London/New York, 2007.

revela el sustrato ideológico y filosófico que habría de estar presente en los posteriores colectivos-laboratorios que renovaron el teatro del siglo XX. Al igual que Copeau, Grotowski, Barba o Brecht, la directora inglesa buscaba en el oficio del actor una actividad no sólo para el desarrollo de ciertas habilidades técnicas y artísticas, sino también para fomentar el crecimiento integral del individuo en su vertiente humana, social, política y cultural.

Joseph Chaikin y el Open Theatre

El mismo interés por conjugar en la interpretación un desarrollo tanto artístico como humano, lo encontramos en **Joseph Chaikin**, una de las figuras referenciales del teatro de investigación norteamericano de la segunda mitad del novecientos. Su fama y su legado, no obstante, se concentran entre 1963 y 1973, década en la que estuvo en activo el Open Theatre, grupo de investigación teatral que creó y dirigió.

Junto con el Living Theatre (pionero de todos ellos) y el **Bread and Puppet**, el Open Theatre fue la punta de lanza de una serie de grupos de vanguardia que surgieron en los años sesenta y setenta en los Estados Unidos. Fue éste un periodo marcado por una convulsión social y política cuyo punto efervescente estaba en la Guerra de Vietnam y en el que Norteamérica vivió un fuerte ascenso del movimiento izquierdista. En este marco surgieron gran variedad de grupos que trataron de promover un teatro basado en la creación colectiva que balanceaba el compromiso político y social con la

Joseph Chaikin (1935-2003): Actor y director norteamericano, fundador del grupo de teatro Open Theatre. Tras estudiar interpretación con varios maestros que lo aleccionaron dentro de las claves del Método en su derivación de Stanislavski-Strasberg, Chaikin comenzó su carrera como actor profesional en el Living Theatre, en el que permaneció hasta 1963. Ese año fundó el Open Theatre con el que promovió un teatro de investigación basado en la colaboración colectiva de actores, dramaturgos y directores y en la búsqueda de un riguroso método de interpretación.
Los cuatro espectáculos más importantes del Open fueron: *The Serpent* (1967-9), *Terminal* (1969-1971), *The Mutation Show* (1971) y *Nightwalk* (1973). Tras la disolución del Open Theatre, fundamentalmente por desavenencias en la implicación política que debía tomar el grupo y por el miedo a una excesiva institucionalización, Chaikin continuó trabajando como actor y director independiente hasta su muerte en 2003. Su ideario teatral quedó plasmado en el libro *The Presence of the actor* (1972), escrito por él mismo.

Bread and Puppet Theatre: Compañía de títeres fundada por Peter Schumann en 1963 caracterizada por el radical compromiso político de sus propuestas. Sobre las bases artísticas del teatro de calle (utilización de muñecos, máscaras, pancartas, música...) esta compañía norteamericana, aún activa en la actualidad, promovió un teatro de acción política directa de tendencia marcadamente izquierdista que tuvo su momento de esplendor en la década de los sesenta. Entre sus espectáculos teatrales destacan, entre otras, *Christmas Story* (1966), *Fire* (1968) o *The Cry of People for Meat* (1969).

búsqueda de nuevos lenguajes escénicos.[480]

En esta hipotética balanza del arte y la política, el Open, a diferencia del Living o del Bread and Puppet, se inclinaba por cuidar los aspectos puramente artísticos, en particular la técnica del actor, por encima de las cuestiones sociopolíticas. Basta recordar que Chaikin había sido actor en el Living y que una de las razones por las que abandonó la compañía de Beck y Malina para crear el Open fue precisamente su deseo de promover un nuevo teatro que no estuviese tan decididamente dirigido a una acción política directa.

El objetivo principal del Open Theatre era consolidar un teatro de investigación cimentado en la colaboración conjunta de todos los estamentos creativos. A diferencia del proceso de trabajo habitual que partía del texto cerrado del dramaturgo que el director representaba gracias a la colaboración sumisa de los actores, el Open promovió una forma de trabajo (un proceso innovador en su época que fue adaptado posteriormente por multitud de grupos) que surgía de una investigación colectiva entre directores, actores y dramaturgos y en la que, eventualmente, podían incluso participar músicos, artistas audiovisuales e intelectuales.

Significativamente, para resaltar el carácter colectivo de su investigación Chaikin se refería a sus puestas en escena como eventos teatrales y no como obras. En estos eventos teatrales el actor era el eje central de donde provenía gran parte del material creativo. Sus improvisaciones, ejercicios, composiciones físicas y vocales constituían frecuentemente la materia prima del espectáculo. Durante el proceso de creación este material bruto adquiría una dimensión literaria y dramatúrgica gracias a la labor *in vivo* de los dramaturgos, al tiempo que Chaikin, como director, dotaba a la propuesta de la cohesión y coherencia necesaria para conformar la puesta en escena definitiva. Una coherencia (es preciso matizarlo) que no ha de entenderse en términos convencionales como una narración lógica que contiene un inicio, un nudo y un desenlace. Más bien, se trataba de un proceso de creación que desarrollaba, construía y deconstruía todos sus elementos dramatúrgicos (las acciones, los textos, los sonidos, el uso de los objetos... etc.) sobre la base de un tema escogido y que hilvanaba su escritura escénica a través de un montaje no lineal y antinaturalista. Se trataba de un teatro, en definitiva, que, sin renegar de su vertiente política y social, nacía y se desarrollaba en el imaginario colectivo del grupo:

(480) A la misma época y surgidos sobre unos valores ideológicos y estéticos comunes pertenecen grupos como San Francisco Mime Group, Free Southern Theatre de Nueva Orleans, El Teatro Campesino, Performance Group, GUT Theatre, New Lafayette Theatre o el Radical Theatre Repertory. Transcribiendo resumidamente lo apuntado por De Marinis, todos estos grupos tenían en común, al margen de los elementos de identidad que los hicieron únicos e irrepetibles, las siguientes características: 1) Progresivo rechazo del texto dramático escrito a priori en favor de una dramaturgia que surge y se desarrolla dentro del propio grupo. 2) Crítica a la figura del director-demiurgo y progresivo paso a una concepción de la puesta en escena fruto de un trabajo colectivo. 3) Rechazo del naturalismo en el estilo escénico y del llamado Método (Strasberg) en el estilo interpretativo. 4) Interés creciente por el trabajo del actor, para el que se trata de elaborar un nuevo método. 5) Un contenido en las puestas en escena donde predominan elementos sociopolíticos del nuevo y diverso movimiento izquierdista, en particular, aquellos relativos a la Guerra del Vietnam. 6) El cultivo de una dimensión espiritual y religiosa ligada a la práctica teatral que adquiere multitud de formas particulares en cada grupo. 7) La toma de la institución de la Iglesia como modelo para establecer un teatro de comunidad orgánico tanto para los miembros del grupo como para su público. Ver: DE MARINIS M., *El nuevo teatro, 1947-1970*. Traducción de Beatriz E. Anastasi y Susana Splieger, Ediciones Paidós, Barcelona, 1988, pp. 145-149.

> Tengo la noción de que lo que atrae a la gente al teatro es una especie de incomodidad con las limitaciones de la vida tal y cómo se vive, de manera que tratamos de alterar esto a través de una forma-modelo. Presentamos lo que creemos que es posible en la sociedad de acuerdo con lo que es posible en la imaginación. Cuando el teatro se limita a lo socialmente posible, está confinado por las mismas fuerzas que limitan a la sociedad.[481]

Como decíamos, el Open fue uno de los grupos norteamericanos que con más ahínco y determinación investigó el trabajo del actor en la época fervorosa de los sesenta. Esta perspectiva fue delineada por el propio Chaikin en su libro *The Presence of the Actor* (1972). Sin embargo, no encontramos en él una descripción sistematizada de la labor realizada por el grupo. Se trata de una recopilación de escritos ordenados cronológicamente que el autor describe como una colección de notas "de varios niveles de mí mismo". A través de ellas se percibe, por encima de cualquier especificación, una clara resistencia a sistematizar en ejercicios la formación e investigación del arte del actor, esto es, a entender los ejercicios como una receta a seguir mecánicamente. Como apunta Chaikin, los ejercicios son "convenciones más allá de la estructura", es decir, una serie de reglas que conducen a una experiencia teatral y personal, individual y colectiva, particular cada vez. En este sentido, lo que se puede transmitir por escrito es sólo la estructura externa, su forma, mientras que el contenido, la dimensión interna del ejercicio, su verdadera esencia que es única e irrepetible (porque pertenece a un determinado grupo de personas, a un tiempo y un espacio específico) es intraducible en

(481) CHAIKIN, Joseph, *The Presence of the Actor*, Theatre Communications Group, New York, 1991, pp. 22-23. Traducción del autor.

palabras. Podríamos decir en consecuencia, buscando la paradoja, que la no-sistematización es el elemento característico del sistema.

Hecha la matización no obstante, si tomamos tres ejercicios emblemáticos del Open sí podemos llevar el discurso a un terreno más práctico:[482]

- *El ejercicio de los colores*

Los actores responden inmediatamente (física y vocalmente) al nombrarse desde el exterior ciertos colores, o ciertas frases o palabras. La respuesta debe ser instantánea, impulsiva, sin que medie pensamiento racional alguno.
Este ejercicio pone en acción dos elementos centrales de la investigación de Chaikin. Por un lado, activan el entrenamiento de acciones y reacciones no premeditadas que surgen en el imaginario interno del actor en respuesta a determinados estímulos. Significativamente, muchos de estos estímulos son de carácter abstracto y conducen a un tipo de expresión no naturalista. Por otro lado, el ejercicio guarda implícita la idea de que la interpretación no es la construcción de un personaje único y ajeno, sino la composición fragmentada de elementos de acción surgidos de asociaciones internas, que el actor establece con determinados objetos, ciertas abstracciones o a través de la proyección de otras personas o de uno mismo.

- *El ejercicio del movimiento y del sonido*

Los actores comienzan sentados en círculo. Uno de los actores propone un movimiento o un sonido que es recogido por otro actor que lo altera de diversas formas. Éste a su vez transmite dicho sonido o movimiento a otro actor y así sucesivamente hasta implicar a todo el grupo. El ejercicio puede evolucionar añadiéndose movimiento al sonido o viceversa. En un desarrollo posterior los actores se disponen de pie bien en círculo o en dos filas. Los sonidos y los movimientos se transmiten a lo largo del círculo o de las dos líneas. El proceso de transformación de los movimientos y los sonidos continúa hasta que el

(482) Ejercicios tomados de: HULTON D., *Joseph Chaikin and aspects of actor training. Possibilities rendered present.* En: HODGE, A., *Twentieth Century Actor Training*, Routledge, 2000, New York, pp. 158-[illegible]

actor reconoce o descubre una asociación interna que lo implica especialmente. Cada actor debe perfilar cada una de estas elecciones hasta lograr que el sonido o el movimiento pueda repetirse claramente sin alteraciones. Es decir, una asociación interna acaba articulándose en una forma vocal o corporal externa abstracta y precisa.
La clave de este ejercicio reside en movilizar conjuntamente la esfera corporal, vocal y emocional del actor. Esta movilización se realiza a través de un doble diálogo: uno que se establece entre lo externo (aquello que sirve de estímulo) y lo interno (allí donde se genera una asociación mental en el actor a partir del estímulo); y otro que conecta la mente (pensamiento y emoción) con el cuerpo. Este doble diálogo, que pone en acción el dinamismo vocal y físico así como el pensamiento y las emociones del actor en relación con un estímulo dado, es el eje sobre el que orbitaba el entrenamiento del actor investigado por Chaikin.

- *El ejercicio del acorde*

Los actores se disponen de pie en círculo o bien yacen tumbados boca arriba en círculo con las cabezas hacia el centro. Se emite un sonido conjunto que puede comenzar por una respiración y progresivamente se va introduciendo voz (introduciendo un "am") hasta lograr un acorde cantado en el que se incluyen melodías y ritmos en contrapunto. El objetivo es lograr una composición sonora improvisada que, cuidando la capacidad de escucha y la solidaridad entre los miembros, privilegie el resultado del conjunto por encima de exhibiciones individuales. Finalmente puede incluirse el movimiento, siempre que el actor guarde la armonía del grupo.

Por un lado, los tres ejercicios presentados (en particular *el ejercicio del movimiento y del sonido* y *el ejercicio del acorde*) están destinados a fortalecer los vínculos interpersonales que dan cohesión al grupo. Este sentido unitario del colectivo se articula en el entrenamiento de los actores a través de dos principios clave para Chaikin: la empatía y el ritmo. Él los define así:

> En términos técnicos, entiendo que el trabajo de grupo tiene dos principios. El primero es la empatía: un actor, en vez de competir necesariamente con otro, en vez de tratar de llamar la atención sobre sí mismo, debe apoyar al otro. [...] Llega un momento que ya no sabes exactamente qué actor apoya y qué actor inició la acción; están sencillamente juntos. El otro principio tiene que ver con el ritmo, con la dinámica y con una especie de sensibilidad que puede ser expresada en uno mismo rítmicamente. Por ejemplo, existe un tipo de ritmo interno que está presente continuamente en cada persona. [...] Este es el ritmo en una habitación y afecta a la habitación y la carga a ella y a las personas. A veces hay una lucha de ritmos que se establece entre las personas cuando aparentemente pueden estar de acuerdo sobre lo que están hablando. Hay una especie de choque de ciertos ritmos y a veces los ritmos y las dinámicas internas convergen y otras se relacionan en contrapunto. Este trabajo ha sido la segunda mayor preocupación en la construcción del colectivo.[483]

Finalmente, los ejercicios descritos evidencian la búsqueda del lenguaje escénico al que aspiraba el Open, aquel que diese cabida a lo prohibido, a lo olvidado, a las ideas escondidas, aquel lenguaje que, en definitiva, comunicase a través de la voz y el movimiento con la esfera de los instintos generalmente ocultos en el ser humano contemporáneo. Se trata pues de una perspectiva que hace del oficio del actor un área no sólo para el desarrollo artístico sino también para el crecimiento humano y espiritual, aspiración que, como vimos, sobrevuela muchas de las técnicas surgidas a lo largo del novecientos, particularmente desde que Grotowski irrumpiera con su teatro ritual.

Tadashi Suzuki: la gramática de los pies

Otro de los nombres que merece un espacio particular en el presente libro es **Tadashi Suzuki**, dado que su fama se debe precisamente a un particular método de entrenamiento actoral desarrollado por él mismo. El conocido como Método Suzuki es un entrenamiento basado en el contacto que se establece entre los pies y el suelo. En la actualidad, este entrenamiento se ha expandido internacionalmente y constituye un referente para compañías (como la SITI, a la que nos referiremos en el siguiente apartado)

(483) CHAIKIN, J., (1991), o.c., pp. 59-60.

que pretenden enfocar sus creaciones sobre la dimensión corporal de la interpretación.

El entrenamiento elaborado por Suzuki integra un exigente trabajo físico y vocal a través de una serie de ejercicios que establecen unos movimientos concretos basados en la forma en la que los pies se relacionan con el suelo. Su objetivo es rescatar para la escena contemporánea la vitalidad física y presencial de los actores del teatro tradicional japonés, reconstruyendo y reinventando la manera en que tanto el **Teatro Noh** como el Kabuki utilizan los pies. El rastro originario de este entrenamiento, no obstante, debe buscarse en los rituales ancestrales japoneses, de donde provienen tanto el Noh como el Kabuki, y en los que el ritmo y la energía que se producía a través del golpeo de los pies contra el suelo conducía a una presencia física y espiritual fuera de los límites cotidianos de la existencia. Sobre esta base, Suzuki elaboró una serie de ejercicios en los que tanto la esfera emocional como vocal vienen determinadas por la manera de utilizar los pies. El director japonés lo explica así:

Tadashi Suzuki (1943-): Director de teatro japonés reconocido por la fusión de técnicas tradicionales japonesas y contemporáneas y la aplicación de éstas a textos de tradición occidental (la Tragedia Griega, Shakespeare, Chéjov...). Comenzó su carrera como director muy joven y en 1966 creó la compañía Waseda Shôgekijô [Pequeño Teatro de Waseda]. En 1976 trasladó su compañía a Toga (Japón) donde creó un centro de creación y de formación de actores sobre la base de su propio método de entrenamiento. Con su compañía, que desde 1984 se conoce como Suzuki Company of Toga (SCOT), ha realizado espectáculos de repercusión internacional como *Las troyanas* (1974 y 1984), *El rey Lear* (1985) o *Electra* (1995 y 2001), entre otros muchos. El entrenamiento de Suzuki, por su parte, es una disciplina física codificada (que también incluye la voz) que se inspira en las formas tradicionales del teatro japonés y que se basa en la forma en que los pies contactan con el suelo. Los cimientos técnicos y filosóficos de dicho método quedaron apuntados en su libro *The way of acting* (1986).

Teatro Noh: Forma de teatro tradicional japonesa cuyos principios los estableció Zeami en el siglo XIV. Sobre un fuerte entramado de convenciones e intrincado en la antigua cultura religiosa japonesa, el Teatro Noh combina la estilización del cuerpo y la palabra, el uso de máscaras y de la música. De él derivan formas teatrales japonesas más recientes como el Kabuki o el Butoh.

> La forma en la que se utilizan los pies en escena determina la actuación. Lo que hacen los movimientos de los brazos y de las manos es apoyar el sentimiento inherente que surge de la postura del cuerpo, predeterminada a su vez por los pies. A menudo la posición de los pies determina incluso la fuerza y los matices de la voz en el actor. Un actor puede prescindir de sus brazos o manos, pero es inconcebible que actúe sin pies.[484]

(484) SUZUKI, T., *The Way of Acting*. Theatre Communications Group, New York, 1986, p. 6. Traducción tomada de Sol Garré en: SAURA, J., (coord.). *Actores y actuación III*, Editorial Fundamentos, Madrid, 2007, p. 173-4.

Los ejercicios, frecuentemente llevados al límite de la extenuación, desarrollan la fuerza física, el control, la resistencia, el equilibrio, la concentración y, sobre todas estas virtudes, la capacidad de absorber e irradiar la energía desde el centro pélvico, el denominado ***hara***. Tal y como ocurre en el Noh y en el Kabuki, Suzuki busca establecer el epicentro físico y emocional del actor en el *hara* y, por consiguiente, la mayoría de los ejercicios están orientados a fortalecer esta zona. Mediante la ejercitación, el actor desarrolla la capacidad de resistencia en dicho centro, dotando a su presencia de la potencia física tan característica de los actores de Suzuki. Una imagen que ayuda a los <actores a conectar con la resistencia del *hara* y que igualmente puede observarse en muchos de los ejercicios de Suzuki, es pensar el cuerpo como una marioneta de la que tiran cuatro hilos: uno hacia arriba desde la coronilla, otro hacia abajo desde la pelvis, un tercero hacia delante desde el ombligo y un último que tira hacia atrás desde la parte baja de la espalda restableciendo el equilibrio.

Evidentemente, el verdadero conocimiento del entrenamiento de Suzuki sólo se produce a través de una experiencia práctica guiada por un maestro instruido. Nos aventuramos, no obstante, a describir los tres ejercicios básicos para el centro de gravedad para ayudar a perfilar una perspectiva más práctica del mismo.[485]

Movimiento básico número 1: Ashi o hôru *(zapateo lateral)*

Los actores se disponen en una fila de pie, con la espalda recta, los brazos a los lados, las manos en un puño semicerrado, los talones juntos y la punta de los pies hacia fuera, creando una apertura de unos 90° entre los pies [ver fotografía (a) de la fig. 1]. En "uno", se levanta la pierna derecha manteniendo el pie flexionado y tratando de llevar la rodilla lo más cerca posible del pecho. Posteriormente se golpea la planta del pie contra el suelo, hacia la derecha. En consecuencia, la pierna derecha se flexiona y la izquierda queda estirada [ver fotografía (b) de la fig. 1]. El tronco se mantiene vertical. En "dos" se empuja el talón izquierdo hasta que contacta con el talón derecho [ver fotografía (c) de la fig. 1]. En "tres" se flexionan las rodillas y se baja lentamente el centro de gravedad hasta que las nalgas contactan con los talones [ver fotografía (d) de la fig. 1]. La espalda se mantiene recta y el equilibrio del cuerpo reside ahora en la punta de los pies. A la cuenta de "cuatro" los actores suavemente y de forma uniforme se levantan para restablecer la posición original. El ejercicio se repite hacia la izquierda. Tanto en la bajada como en la subida del centro de gravedad puede introducirse la voz o el canto.

(485) La descripción de los ejercicios que se presenta se ha tomado de las siguiente referencias: CARRUTHERS, Ian, "Suzuki Training: the sum of interior angles". En: CARRUTHERS, Ian y YASUNARI Takahashi, *The Theatre of Suzuki Tadashi*, Cambridge University Press, New York, 2007, pp. 70-97. Y: ALLAIN, Paul, "Suzuki Training", The Drama Review 42, 1 (T157), spring 1998, pp. 66-89.

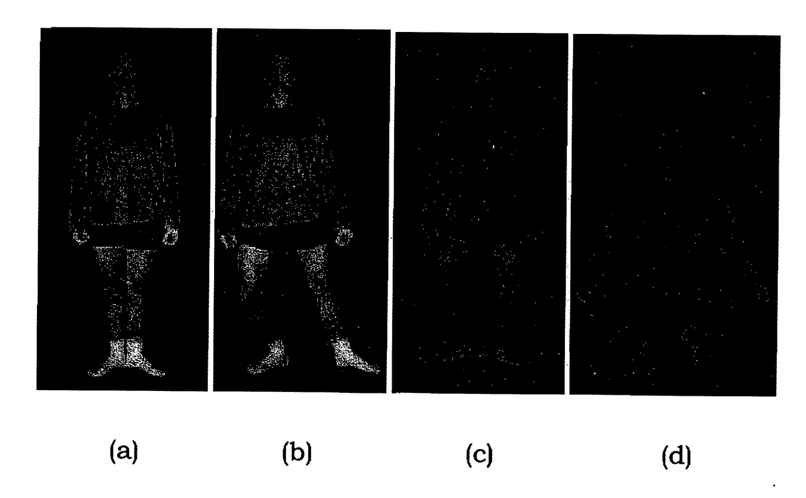
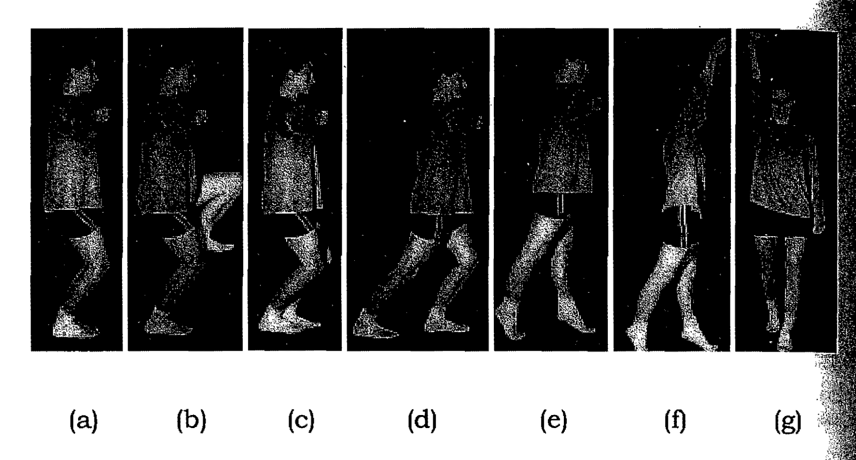


Figura 1: Movimiento básico número 1 del entrenamiento de Suzuki, mostrado por Kath Ratcliff. Copyright de Paul Allain.

Movimiento básico número 2: Fumikae *(zapateo y cambio)*

Se comienza con el centro de gravedad ligeramente caído, las piernas en semiflexión, y juntando las rodillas y los pies [ver fotografía (a) de la fig. 2]. A la cuenta "uno", se levanta enérgicamente la rodilla izquierda llevándola lo más cerca posible del tronco y tratando de mostrar la planta del pie al frente [ver fotografía (b) de la fig. 2]. En "dos" se golpea el suelo con la planta del pie izquierdo, situando dicho pie un poco más lejos que el pie derecho [ver fotografía (c) de la fig. 2]. En "tres" el pie izquierdo se desliza hacia delante, hasta que las caderas y el centro de gravedad se sitúan en el pie izquierdo y la pierna derecha queda esti-

rada [ver fotografía (d) de la fig. 2]. En "cuatro" el actor se levanta sobre la punta de los pies [ver fotografía (e) de la fig. 2]. En "cinco" se apoyan nuevamente los talones. A esta forma de zapateo puede añadirse un movimiento concreto de brazos, tal y como se muestra en la figura 2. En este ejercicio también puede introducirse texto y canto.



(a) (b) (c) (d) (e) (f) (g)

Figura 2: Movimiento básico número 2 del entrenamiento de Suzuki, mostrado por Kath Ratcliff. Copyright de Paul Allain.

Movimiento básico número 3: zapateo Kunjitsu

Se comienza con los talones muy juntos, con el pie derecho ligeramente adelantado y la punta de los pies abiertos formando un ángulo de 90°. En "uno" la pierna derecha se levanta enérgicamente y en diagonal respecto a la dirección de avance (ver fig. 3). Se trata de llevar la rodilla lo más cerca posible del tronco y de mantener el pie flexionado. En este momento todo el peso del cuerpo se mantiene en la pierna izquierda. En "dos" se estampa la planta del pie derecho contra el suelo y se comienza de nuevo el ciclo con la pierna izquierda. Encadenando unos pasos con otros se logra un movimiento de zapateo muy enérgico en el que hay que controlar el cambio del eje de gravedad que oscila de pierna a pierna. En este ejercicio también puede introducirse texto y canto.

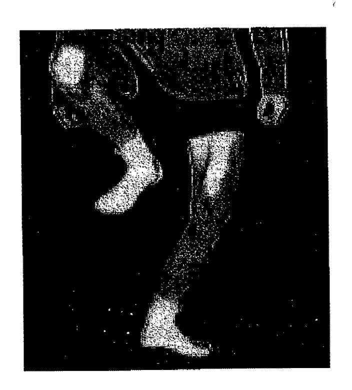


Figura 3: Movimiento básico número 3 del entrenamiento de Suzuki, mostrado por Kath Ratcliff. Copyright de Paul Allain.

Además de estos ejercicios básicos, el entrenamiento de Suzuki consta de desplazamientos a cámara lenta, de zapateos, de diferentes tipos de marcha, y de posiciones sentadas y erguidas que comprometen el equilibrio de forma radical. El actor se ve obligado a explorar una amplia gama de ritmos, a reaccionar súbitamente y de manera explosiva a señales externas y a controlar el espacio en relación con su cuerpo y con el de los compañeros. Todo ello confronta al actor ante una forma de interpretación que requiere de una concentración y de una disposición física, vocal y mental de gran exigencia.

Visto desde una perspectiva histórica, la praxis de Suzuki guarda los elementos principales de gran parte de las tendencias reformadoras del teatro del siglo XX como la de Copeau, Decroux, Barba o Grotowski, esto es: 1) Situar el arte del actor en el eje de la puesta en escena. 2) Revalorizar el cuerpo como elemento principal de dicho arte. 3) Buscar en las tradiciones teatrales precedentes la inspiración que renueve el teatro contemporáneo. 4) entender la interpretación como un vehículo para alcanzar una existencia física y espiritual más plena.

Anne Bogart y los Puntos de Vista Escénicos

En estrecha relación con Tadashi Suzuki encontramos a la

Anne Bogart (1951-): Directora de escena estadounidense. Cursó estudios de arte en el Bard College donde se licenció en 1974 y en la Universidad de Nueva York donde obtuvo un máster en 1977. Fue directora artística del Trinity Repertory Theater (1989-1990) y codirectora artística del Via Theater. En 1992 fundó junto al director japonés Tadashi Suzuki la compañía SITI (American Saratoga International Theater Institute), que dirige actualmente. A lo largo de su trayectoria, Bogart ha desarrollado una metodología de entrenamiento de actores y de creación escénica llamada Los Puntos de Vista Escénicos, por la que ha sido reconocida internacionalmente. Sus creaciones, en las que se puede observar la influencia filosófica del teatro tradicional asiático, tratan de investigar y redescubrir para la escena el bagaje cultural estadounidense (el vodevil, el maratón de baile, la opereta, la danza postmoderna...). Entre los espectáculos que ha dirigido, muchos de ellos premiados, se encuentran: *South Pacific* (1984), *No Plays No Poetry But Philosophical Reflections Practical Instructions Provocative Opinions and Pointers From a Noted Critic and Playwright* (1988), *The Baltimore Waltz* (1990), *The Médium* (1995) o *Radio Macbeth* (2007). Autora asimismo de los siguientes libros: *Un director se prepara* (2001), *The Viewpoints Book: A Practical Guide to Viewpoints and Composition* (2005) y *And then you act* (2007).

Los Puntos de Vista Escénicos: Técnica copartícipe y no jerárquica para el entrenamiento de actores y la creación escénica elaborada por Anne Bogart. Inspirándose en las investigaciones de la bailarina norteamericana Mary Overlie, Bogart recogió en Los Puntos de Vista Escénicos una serie de principios básicos que proveen a los creadores de un esquema elemental para el desarrollo y la investigación del movimiento escénico. Los PVE principales son: Tempo, Duración, Repetición, Respuesta Cinética, Forma Corporal, Relación Espacial, Gesto, Topografía y Arquitectura.

directora norteamericana Anne **Bogart**. Suzuki ayudó a Bogart a crear la compañía SITI (Saratoga International Theatre Institute) en 1992 (en la actualidad bajo la dirección exclusiva de Bogart) y desde entonces parte del entrenamiento de los actores de dicha compañía está constituido por las disciplinas de Suzuki. La otra parte del entrenamiento está constituida por los **Puntos de Vista Escénicos** (PVE) [Viewpoints], un modelo de preparación actoral y de creación desarrollado por ella misma y por sus colaboradores. Gracias a esta metodología de trabajo y dando continuidad al camino labrado previamente por los grupos experimentales de los sesenta (el Open Theatre o el Living Theatre, como hemos visto, por ejemplo), Bogart ha consolidado una vía escénica alternativa al teatro mayoritario basado en el realismo de la versión americana del Sistema de Stanislavski.

En esencia, los PVE constituyen una filosofía de movimiento escénico cuyo objetivo es fomentar una creación colectiva no jerarquizada que privilegie el dinamismo de los diferentes constituyentes escénicos. Se trata pues de una metodología para orientar la creación escénica de directores, diseñadores, músicos, dramaturgos, técnicos, escenógrafos... Enfocados en el arte del actor, los PVE proveen de una serie de principios básicos sobre los que trabajar de forma específica y son útiles tanto para desarrollar los recursos expresivos como para orientar la creación de los personajes.

A continuación esquematizamos los PVE principales.[486] En primer lugar se dividen en dos apartados: los PVE que actúan sobre el tiempo y aquellos que actúan sobre el espacio.
Los PVE que actúan sobre el tiempo escénico son los siguientes:

- *Tempo*: Describe la velocidad a la que ocurre una determinada acción o movimiento. Abarca la gama de lo lento o lo rápido. Tal y como hemos visto en los planteamientos de Stanislavski, Chéjov o Meyerhold, el tempo de una acción física determina su significado último. Así, por ejemplo, una acción física que en un tempo medio puede ser verbalizado como "tocar" o "recuperar", en un tempo rápido puede asimilarse a "agarrar" o "proteger" y en un tempo lento puede traducirse como "seducir" o "esconder".

- *Duración*: El tiempo que transcurre desde el inicio de una acción a su final. La duración puede ser corta o larga.

- *Repetición*: Consiste en volver a hacer algo que se ha hecho previamente. Es susceptible de ser repetido un movimiento, una forma, un tempo, una duración... Se habla de repeticiones internas cuando se repite un movimiento del propio cuerpo y de repeticiones externas cuando se repite algo que se produce alrededor.

- *Respuesta Cinética*: Reacción espontánea e inmediata al movimiento que está sucediendo alrededor. El actor responde a los estímulos que recibe de los compañeros, del espacio, de la música, de la luz...

Y los PVE que actúan sobre el espacio escénico son los siguientes:

- *Forma Corporal*: El dibujo espacial que adquiere el cuerpo, su silueta. Puede analizarse en diferentes categorías:

    - Formas donde predominan las líneas, las curvas o la combinación de ambas.

(486) El esquema presentado se ha extraído de: BOGART, Anne y LANDAU, Tina, *The Viewpoints Book*, Theatre Communications Group, New York, 2005. Para una descripción y análisis profundo de Los Puntos de Vista Escénicos consúltese dicha referencia.

- Formas estacionarias (estáticas) o dinámicas (en movimiento).
- Formas del cuerpo esculpidas en el espacio desnudo o formas del cuerpo en relación con un espacio arquitectónico.
- Formas creadas individualmente o con la ayuda de otros. En esta última opción la forma se establece como una combinación de las siluetas de los diferentes cuerpos.
- ....

- *Gesto*: Se trata de movimientos que se realizan con una o varias partes del cuerpo. Pueden hacerse gestos con las manos, brazos, piernas, cabeza, ojos, el estómago... Hay dos clases de gestos:
    - Gestos de comportamiento. Se trata de gestos que pertenecen al comportamiento cotidiano humano y que informan sobre el carácter de la persona o personaje: la manera de andar, de comunicar, de moverse, rascarse, señalar, bajar la cabeza, saludar...
    - Gestos expresivos. A diferencia de los gestos de comportamiento, los gestos expresivos pertenecen al mundo interno. Expresan sentimientos, pensamientos o ideas, como el juego, la ira, la tristeza... Son, por tanto, gestos más subjetivos, abstractos y metafóricos.
- *Relación Espacial*: La distancia entre los elementos escénicos: entre un cuerpo y otros cuerpos, entre un cuerpo y los elementos presentes en el espacio, o un cuerpo en relación con el espacio escénico. Se trata de romper la inercia cotidiana por la que se tiende a trabajar con distancias conservadoras (generalmente en una conversación dos personas tienden a situarse a 60 cm de distancia) y buscar relaciones espaciales más expresivas y significativas. En definitiva, indagar el valor teatral de la gama que va desde las distancias cortas a las más distanciadas.
- Topografía: Consiste en el diseño que se crea en el espacio mediante el movimiento. Incluye el dibujo que se crea en el suelo (como si los pies de los actores estuviesen pintados de algún color), y también los movimientos que ocurren en altura (arriba y abajo) y en profundidad (adelante y atrás), como si se pudiese ver su estela. La topografía implica decidir exactamente el espacio sobre el que se va a trabajar. Así por ejemplo, se puede decidir trabajar en una banda estrecha de un metro que va desde el fondo hasta el proscenio o en un gran triángulo que ocupa todo el espacio escénico. Trabajando sobre la topografía, el espacio puede igualmente dividirse en varias zonas, de manera que cada zona determina una manera concreta de moverse: por ejemplo, se puede decidir que el proscenio tiene gran densidad y que es difícil moverse en el mismo; y que el fondo del escenario tiene menor densidad y allí los movimientos son más fáciles y fluidos.

- Arquitectura: Trabajar con la arquitectura escénica requiere entender el movimiento escénico en relación con el espacio físico en el que se está inmerso. La relación de las formas corporales y de los gestos con la arquitectura escénica permiten extraer metáforas espaciales con significación dramática, tales como "Estoy contra la pared", "Estoy atrapado", "Estoy a las puertas"... Los elementos arquitectónicos con los que se puede conducir el movimiento escénico son:
    - Masa sólida: paredes, suelos, techos, mobiliario, ventanas, puertas...
    - Textura: el material con el que está hecho la masa sólida. El movimiento variará en función de si la arquitectura es de metal, de madera, de tela...
    - Luz: Los puntos de luz y de sombra determinan el movimiento y su significación.
    - Color: el movimiento en relación con el color presente en la arquitectura. Por ejemplo, ¿cómo afectaría una silla roja en medio de muchas otras negras a la coreografía en relación con la silla?
    - Objetos: buscar un movimiento y un juego escénico que

integre los objetos presentes (una silla, un libro, una escoba, un perchero, un bote de pintura...)

Los PVE expuestos hasta ahora se refieren al movimiento escénico, pero igualmente se puede hablar de PVE relativos a la voz. En este caso la Topografía y la Relación Espacial resultan menos útiles y en su lugar pueden trabajarse PVE como la Dinámica (el volumen del sonido), el Tono (de lo agudo a lo grave), la Aceleración/Deceleración (variación gradual del tempo que va de lo lento a lo rápido en la Aceleración, y de lo rápido a lo lento en la Deceleración), el Timbre (la utilización de resonadores)[487] o el Silencio.

Como se observa, por un lado, los PVE constituyen una estructura para el entrenamiento permanente del actor. Los ejercicios pueden desarrollar los PVE de forma individualizada o combinando unos con otros de muy diversas formas. Este entrenamiento constante tiene como objetivo mantener un buen estado físico, vocal y emocional y, además, desarrollar la imaginación, la espontaneidad y la intuición creativa. Por otro lado, llevados al terreno creativo de los ensayos, los PVE son una invitación para buscar la sorpresa, la contradicción, lo impredecible, los extremos y para fomentar, en definitiva, una vía instintiva de creación que haga emerger un lenguaje y un movimiento escénico original y específico para cada puesta en escena.

Sobre la base de este método de trabajo, Bogart ha creado un nuevo teatro que, buscando la eminencia del dinamismo escénico, trata de profundizar y renovar las raíces culturales norteamericanas. Entre sus fuentes de inspiración encontramos al ya mencionado movimiento estético político-artístico norteamericano de los cincuenta y sesenta, el vodevil, el maratón de baile, la opereta, el cine mudo, la danza postmoderna u otras artistas norteamericanas como **Martha Graham**. En última instancia, no obstante, dada la universalidad y simplicidad aparente de los conceptos que plantea, la aplicación de los PVE como base de entrenamiento y de creación (he aquí su verdadero valor) trasciende el marco estético y estilístico del teatro de Bogart y aspira a ser una referencia para todo creador, actor, director, dramaturgo o escenográfo, sea cual sea el estilo de teatro que desarrolle.

Martha Graham (1894-1991): Bailarina y coreógrafa estadounidense, figura clave en el surgimiento de la danza moderna. Entre sus piezas destacan *Lamentation* (1930), *Primitive Misterys* (1931), *Appalachian Spring* (1944) o *Seraphic Dialogue* (1955). Discípulos de ella fueron importantes bailarines-coreógrafos como Merce Cunningham, Paul Taylor o Eric Hawkins.

(487) Los resonadores vocales se analizan en: capítulo IX, pp. 381-382.

Roy Hart: el redescubrimiento de la voz

Como hemos visto a lo largo del libro, gran parte de la reforma del oficio actoral del siglo XX consistió en retomar el cuerpo como elemento expresivo primordial (Copeau, Decroux, Meyerhold, Grotowski, Barba, Suzuki...). Sin embargo, en este linaje de vanguardias históricas encontramos una excepción: **Roy Hart**, un maestro de la voz a medio camino entre líder espiritual, psicólogo y artista escénico que propuso un nuevo teatro cimentado en el redescubrimiento expresivo de la voz. No obstante, antes de aproximarnos al trabajo de Roy Hart es imprescindible remitirse en primer lugar a su maestro y mentor **Alfred Wolfsohn**, pionero en la terapia psicológica a través de la voz.

Habiendo sido soldado durante la I Guerra Mundial, Wolfsohn sufrió síndrome de estrés post-traumático después de renunciar a socorrer a un compañero para salvar su propia vida. Durante años padeció alucinaciones que reproducían en su interior los sonidos y los gritos agonizantes que había escuchado en las trincheras. Después de probar todos los tratamientos psiquiátricos a su alcance sin mejora alguna, Wolfsohn encontró el camino de la curación gracias a un proceso de autoexploración donde reproducía y exteriorizaba las voces que lo habían atormentado durante la guerra. Estimulado por

Roy Hart (1926-1975): Maestro de voz, actor y director de escena de origen sudafricano, posteriormente nacionalizado inglés. Hart estudió en la RADA (Royal Academy of Dramatic Art) de Londres pero poco tiempo después, siendo alumno del maestro y terapeuta vocal Alfred Wolfsohn, decidió dedicar su carrera a la investigación vocal. Su trabajo buscaba el desarrollo integral del individuo a través de la liberación y la expansión de la expresión vocal. Sobre esta base creó un grupo que en 1969 pasó a llamarse Roy Hart Theatre con quien realizó varios espectáculos que le valieron el reconocimiento internacional: *Las bacantes* (1969), AND (1972) y *L'Economiste* (1975). Entre sus espectáculos unipersonales encontramos *Spirale and Peter Maxwell Davies* (1967), *Eight Songs for a Mad King* (1967) o *Versuch über Schweine*. (1969), con los cuales alcanzó igualmente una gran repercusión gracias a su capacidad técnica vocal y a sus dotes como actor.

Alfred Wolfsohn (1886-1963): Maestro de voz de origen alemán, pionero en el tratamiento psicológico a través de la voz. Tras una experiencia bélica que le produjo estrés post-traumático, Wolfsohn desarrolló una terapia que ayudaba a curar los traumas de índole psicológica por medio de la expresión vocal y del canto. Al introducir en el canto sonidos hasta entonces desechados por la tradición del canto clásico como gritos, lloros, risas o aullidos, Wolfsohn consiguió que sus alumnos-pacientes alcanzasen un registro vocal que en muchos casos superaba las seis octavas de la escala musical. Posteriormente el legado de Wolfsohn fue llevado al arte escénico gracias a Roy Hart.

la eficacia de este tratamiento, en años sucesivos desarrolló una terapia que buscaba la curación de enfermedades psicológicas a través de la expresión vocal y el canto. Wolfsohn exploraba las imágenes ocultas en la psique de sus alumnos-pacientes para hacerlas audibles con el objetivo de liberar sus bloqueos psicológicos. Ello permitió que tanto él como sus alumnos-pacientes alcanzasen un registro vocal de una amplitud difícilmente vista hasta la fecha.

Roy Hart fue integrante del grupo de alumnos-pacientes de Wolfsohn durante dieciséis años. Cuando éste murió en 1962, Hart asumió el liderazgo de parte del grupo para dar continuidad al trabajo de Wolfsohn. Con él al frente, el grupo fue tornando sus objetivos de una vertiente terapéutica hacia una más teatral y como consecuencia lógica de esta evolución, en 1969, se dieron a conocer como el Roy Hart Theatre. Su ideal era conformar un grupo comunitario, una microsociedad que había de establecer unos valores éticos y artísticos sobre la base de una investigación vocal que implicaba toda una forma de estar en vida, desde el desarrollo personal individual hasta la convivencia en colectivo, así como una particular manera de acometer el hecho escénico.

Dando continuidad al camino abierto por Wolfsohn, Hart entendía que la voz no era un mero vehículo del habla, sino una fuente de energía enraizada en el cuerpo capaz de expresar todos los estados del alma. A través de la voz, pensaba Hart, el ser humano puede descubrir y unificar la gama de opuestos que abarcan su esencia vital: lo masculino y lo femenino, el bien y el mal, el cuerpo y la mente, la claridad y la oscuridad, lo interior y lo exterior.[488] Guiado por un proceso profundamente intuitivo basado en la escucha, Hart extraía sonidos vocales de la esfera inconsciente: de la imaginación, de los sueños, tratando de hacer audibles los conceptos planteados por Jung como los arquetipos, la sombra o el *animus y anima*.[489] Gracias a esta exploración conseguía una calidad de sonidos fuera de las convenciones del canto clásico (*bel canto*) y un registro vocal que superaba las seis octavas.[490] Más allá de las derivaciones terapéuticas de esta exploración, Hart trataba de reproducir conscientemente todo este bagaje vocal, de manera que los sonidos y los cantos sobre los que se asentaban sus espectáculos eran compuestos con artesanía musical. Hart lo explica así:

(488) No por casualidad Hart denominó a la sede de su grupo en Londres "Abraxas Club", en referencia a la deidad Abraxas que unificaba en sí misma la dualidad del Bien y del Mal.

(489) El concepto de arquetipo se explica en: capítulo IX, p. 363. La sombra según Jung hace referencia al otro lado de la personalidad, el lado oscuro, inferior, primitivo e infantil que se oculta bajo las convenciones impuestas por la tradición. El *animus* de Jung indica el elemento inconsciente masculino de la mujer, mientras que el *anima* se refiere al elemento inconsciente femenino del hombre.

(490) En esta acepción, una octava hace referencia al intervalo entre la nota Do y la siguiente nota Do (Do-Re-Mi-Fa-Sol-La-Si-Do, es decir un total de ocho notas). El registro de un piano de [illegible] teclas por ejemplo supera ligeramente las siete octavas. En el canto clásico a cada voz (Soprano, Contralto, Tenor, Bajo) se le asigna una amplitud de dos octavas. Según los testimonios de Hart sus actores alcanzaban y superaban el rango de seis octavas. Ver: HART, Roy, "La voz objetiva usada a nivel de seis o más octavas". *Revista Primer Acto* nº130, marzo 1971, pp. 14-17.

> He descubierto que el desarrollo completo de la voz, que consiste en conectar todos sus tonos de expresión al sentimiento incorporado, incluye todo lo demás, y forma un puente vital entre mente y cuerpo, lo consciente y lo inconsciente. El hecho de que mis espectáculos resulten inmediatos y universales se debe a que he conseguido cantar ocho octavas o más, utilizando para ello mi cuerpo entero, la voluntad y la imaginación. Para educar mi voz con el fin de producir, a voluntad, una gran variedad de timbres y matices más bien relacionados con una experiencia inmediata y no tanto con una simulación actuada, hábil e inteligente de una experiencia, mi cuerpo tuvo que adquirir el conocimiento de mi humanidad completa.
>
> El trabajo de mi vida ha consistido en dar expresión corporal a la totalidad de mi ser. Esto implica traer al consciente un vasto territorio inconsciente, con la ayuda del mundo de los sueños y de las observaciones objetivas de los co-estudiantes de muchos gestos, palabras y acciones conscientes.[491]

En la actualidad, asociaciones surgidas del seno del Roy Hart Theatre como Panthéâtre continúan su andadura con el objetivo de desarrollar y divulgar internacionalmente las bases de trabajo establecidas por Hart. Se trata de centros de investigación donde la voz, al tiempo que sirve como fuente para la creación artística, canaliza una experiencia personal y colectiva liberadora.

El actor como materia plástica: Kantor, Wilson y Lepage

Como decíamos al abrir el libro, en este recorrido por las vanguardias del siglo XX hemos introducido a aquellos directores y pedagogos que, tratando la interpretación como área de estudio y de investigación exclusiva, renovaron la concepción teatral en su conjunto. En este apartado queríamos hacer una excepción e introducir una serie de directores de escena que, sin haber estructurado ningún método específico de actuación, sí consi-

(491) Cita tomada de: KALO, L.C., WHITESIDE, G. y MIDDERICH, *The Roy Hart Theatre: Teathing the Totaly of Self.* En: HAMPTON, H. y ACKER, B. (Eds), *The Vocal Vision: Views on Voice by 24 Leading Teachers, Coaches and Directors*, Applause, New York, 1997, p.192. Fragmento traducido por Juana Lor.

guieron plantear nuevos lenguajes escénicos, fundamentalmente desde el plano estético, situando con ello el trabajo del actor en unas coordenadas interpretativas diferentes. Nos referimos a Tadeusz Kantor, Robert Wilson y Robert Lepage. Nuestro interés en cerrar el libro con ellos responde no sólo a que, sin duda representan una rama muy importante del teatro de vanguardia del novecientos, sino también porque nos conducen a uno de los marcos de la vanguardia teatral del siglo XXI, esto es: un teatro que integra e hibrida otras artes escénicas y que se sirve de las últimas tecnologías con el fin de renovar sus lenguajes escénicos.

Richard Wagner (1813-1883): Compositor, director de orquesta, poeta y teórico musical alemán. Figura clave del XIX, Wagner anticipó muchos de los delineamientos teatrales que marcarían el siglo XX como el surgimiento del director de escena y el concepto de Teatro Total. Entre sus teorías escénicas encontramos la idea de la *Gesamtkunstwerk* con la que aspiraba a hacer de la escena una conjunción orgánica de música, poesía y artes visuales.

Bauhaus: Escuela alemana de diseño, arte y arquitectura fundada en 1919 por Walter Gropius y clausurada en 1933, tras el advenimiento de los nazis al poder. Referencia de la vanguardia artística de la primera parte del siglo XX, la Bauhaus disponía entre sus instalaciones de un taller escénico donde, bajo la dirección de Oskar Schlemmer (1923-1929) se investigó libremente la fusión del movimiento coreografiado (matemático) con formas espaciales geométricas, particularmente en el vestuario. De la Bauhaus surgió igualmente, gracias a la aportación de Gropius, Moholy-Nagy y Piscator, el ideal de un Teatro Total que amalgamase coherentemente en una obra escénica diversas artes, en particular, la proyección cinematográfica.

Kantor, Wilson y Lepage pertenecen a un linaje de directores de escena que podríamos llamar directores-creadores: su objetivo no es representar el texto de un autor siguiendo con más o menos precisión las acotaciones del mismo (un modelo de dirección aún vigente, por otra parte), sino crear una obra escénica original e innovadora que sea arte por la manera en la que está concebida su puesta en escena. En este sentido podemos hablar de estos directores como escritores escénicos: la obra no se teje sobre la base de una dramaturgia textual, sino sobre un complejo dramatúrgico que integra por igual la escenografía, los objetos, el movimiento, el sonido o la luz.[492] Se trata de una concepción de la dirección de escena que tiene precedentes en **Richard Wagner** y su idea del *Gesamtkunstwerk* (obra de arte global o de conjunto), en el simbolismo, en los ya mencionados Appia y Craig o en la escuela de la **Bauhaus**.

(492) Patrice Pavice define así el término "escritura escénica" en su diccionario de teatro: "La escritura escénica no es otra cosa que la puesta en escena cuando ésta está asumida por un creador que controla el conjunto de los sistemas escénicos, texto incluido, y organiza sus interacciones de tal modo que la representación no es el subproducto del texto, sino el fundamento del sentido teatral. Cuando no hay un texto que poner en escena, y por tanto puesta en escena de un texto, podemos hablar en sentido estricto de escritura escénica: la de un Wilson (en sus comienzos), de un Kantor o de un Lepage". Tomado de: PAVICE, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología.* Traducción de Jaume Melendres. Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1998, p. 168.

Al tratarse de propuestas cuya sede dramática reside en el plano de lo formal, la preocupación no consiste en llevar al actor a un determinado proceso interno para conseguir la construcción verosímil del personaje, su actuación se valorará más bien en función de las formas, tanto físicas como vocales, que sea capaz de desarrollar dentro de la concepción global de la puesta en escena. Si tomamos como referencia a Kantor, Wilson y Lepage, lejos queda la concepción del actor del teatro naturalista o realista. En sus propuestas escénicas la interpretación se convierte en un espacio donde volcar signos corporales y vocales que abarcan toda la gama de la expresión escénica, de lo natural a lo simbólico, de lo concreto a lo abstracto, de lo emocional a lo mecánico. Las habilidades del actor (corporales, vocales y emocionales) quedan pues desglosadas para ser puestas al servicio del director-creador que, en la punta del proceso artístico, filtra y conduce la puesta en escena hasta su versión definitiva bajo la orientación de su propio universo imaginario. Ahondemos un poco más en la perspectiva escénica de estos tres grandes creadores, deteniéndonos en las implicaciones que para el actor tiene un teatro de esta naturaleza.

Tadeusz Kantor(1915-1991): Director de escena, pintor y escenógrafo polaco, figura clave del teatro de vanguardia del siglo XX. En 1943 creó el Teatro Clandestino Experimental en la órbita de creación del *Happening* donde usaba elementos como el barro, el polvo, cajas, bancos de madera... Entre 1945 y 1955 se dedicó fundamentalmente a la pintura y al trabajo profesional como escenógrafo. En 1955 fundó la compañía Cricot 2 con actores que educó él mismo. Sobre la base de las obras de Witkiewisz, Kantor materializó una obra escénica fruto de un universo imaginario personal intransferible que integraba las artes plásticas en la escena a través de la utilización de los objetos, de máquinas utensilio, maniquíes y actores. Entre las obras más representativas del Cricot 2 encontramos *La clase muerta* (1975), *Wielopole-Wielopole* (1980) o *¡Que revienten los artistas!* (1985). Parte de sus manifiestos han quedado recogidos en su libro *El Teatro de la Muerte* (1977).

Comenzamos este recorrido con **Tadeusz Kantor**, figura clave del teatro de vanguardia del novecientos. Visto con perspectiva histórica, la obra de este director y creador polaco aparece como un embudo donde confluyen, se mezclan y se depuran gran parte de las vanguardias surgidas en la eclosión artística de la primera parte del siglo XX: dadaísmo, surrealismo, constructivismo, futurismo, simbolismo, expresionismo... Pero más allá de influencias más o menos directas, Kantor logró crear un teatro de una perspectiva personal intransferible que lo convirtió en uno de los referentes de la escena internacional en la segunda mitad del novecientos. Él inundó la escena de sus sueños, pesadillas, memorias, pensamientos, ideas, impresiones y sensaciones para conformar una escena de una plástica con una impronta inconfundible: aque-

lla que mostraba una realidad degradada, mohosa y polvorienta como escenario para la celebración de la muerte y de lo inerte.

Si hay un vector que oriente y conduzca el sentido dramático del particular entramado escénico de Kantor, ése es el objeto. Los objetos cotidianos eran utilizados como vestigios de memoria, como atributos que se adosaban a los personajes concretando su figura y su carácter, como escenografía que escondía una acción a veces ritual y trascendente y otras inútil, mecánica, vacía. Los objetos eran máquinas-utensilio, instrumentos dotados de ritmo y de mecánica, herramientas de tortura y muerte. Siguiendo este discurso estético, Kantor, aplicando la perspectiva de un artista plástico, dispuso al actor como un objeto más: se interesaba por sus formas y su apariencia, por sus acciones mecánicas y repetitivas, por su localización espacial. Así lo describía él mismo en uno de sus primeros documentos:

> Los actores no se comprometen emocionalmente. Durante la primera fase de su existencia, pertenecen casi a la realidad de la sala.
> Para hablar sencillamente, son casi espectadores.
> A partir de este punto, se desarrolla su independencia, su particularidad, su diferencia, y lentamente alcanzan un grado más o menos grande de *ilusión* de personajes escénicos; sin embargo, al mismo tiempo siguen dando sólo formas construidas, que actúan por el *movimiento* y por la voz.
> El cuerpo del actor y su movimiento deben justificar cada superficie, cada forma, cada línea de la estructura del escenario.
> Un movimiento se vuelca en el siguiente, pasa de un personaje a otro. De ese modo, se forma la composición abstracta del movimiento.
> No hay que temer la *monotonía*, el *automatismo* de la representación, en tanto que oposición a la expresión y la espontaneidad.
> Huir de la peste de la expresión paralela de las formas (movimiento, sonido, palabra, forma), que no es más que una ilusión trivial, naturalista.
> Si el *contraste* posee poder de acción, siempre está justificado, incluso si está en contradicción con el sentido común.[493]

Esta monotonía, automatismo y contraste en la interpretación apuntado en sus inicios se tornó en el sello definitorio de sus últimos espectáculos, aquellos que le valieron el reconocimiento internacional. Así por ejemplo en *La clase muerta* (1975) el actor tomó como modelo al maniquí: los actores incorporaron su expresión mortecina, inorgánica e inerte para encarnar a los colegiales adultos que protagonizaban la ceremonia. En *Wielopole-Wielopole* (1980), por su parte, este modelo fue sustituido por el soldado: su figura pétrea e inexpresiva, su mecanización, su rudeza y la repetición obsesiva de movimientos inútiles fueron referencia en la construcción expresiva de los personajes. Pero dejando al margen referencias puntuales, el deseo del director polaco fue hacer revivir en sus actores la esencia de los juglares, los clowns, los bufones y de los actores de las barracas de feria desde la perspectiva de su imaginario teatral.

(493) KANTOR, Tadeusz, *El teatro de la muerte*. Traducción de Graciela Isnardi, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2004, pp. 18-19.

Decía Kantor que su teatro eran composiciones plásticas en movimiento. Lo mismo podríamos decir del teatro de **Robert Wilson**. Pero si en Kantor el vector dramático de la puesta en escena eran los objetos, en Wilson este vector lo constituye la luz: "Sin luz no hay espacio. Sin espacio no hay teatro"[494]. En efecto, el pulso emocional y narrativo de sus obras reside en la iluminación, en las texturas, los colores y las sombras que se proyectan sobre la escena en movimiento. Si recogemos la definición de puesta en escena de Appia, diríamos que el teatro de Wilson es un "cuadro que se compone en el tiempo".

Los cuadros dinámicos que recrea el director norteamericano sólo son posibles con una luminotecnia que se vale de las últimas tecnologías y que permite pintar la escena con precisión milimétrica. En una misma consonancia artística, el actor que trabaja con él debe construir, bajo la supervisión atenta del propio Wilson, una coreografía física y vocal muy precisa que busque lo abstracto, lo sorprendente, lo inusual en el tratamiento de las formas y de los ritmos. El actor debe, por tanto, aprender a ser libre y creativo dentro de los límites estrictos y formales que sustenta la puesta en escena. Es decir, las claves formales que provienen del director deben adaptarse y tomar

Robert Wilson (1941-): Director de teatro norteamericano. Reconocido como una de las referencias del arte de vanguardia del siglo XX, el teatro de Wilson es admirado por su minimalismo, por su impacto visual, la cuidada y moderna utilización de la luz, y un uso muy particular del tiempo dramático. En sus inicios cobró notoriedad por la realización de espectáculos de una duración inusualmente larga como Deafman glance (1970) que en su presentación en Francia duró 3 horas y media o *KA MOUNTain and GUARDenia Terrace*, (1972), un espectáculo de 168 horas sin interrupción realizado en Irán. A lo largo de su trayectoria ha colaborado con artistas de gran prestigio internacional como los músicos Philip Glass, Lou Reed o Tom Waits, el dramaturgo Heiner Müller, la artista Susan Sontag o el modisto Giorgio Armani. Entre sus espectáculos más importantes encontramos *Einstein on the Beach* (1976), *Death Destruction & Detroit* (1979), *Hamletmaschine* (1984), *Woyceck* (2000) o *Peer Gynt* (2005).

(494) Cita tomada de: SHEVTSOVA, Maria, *Robert Wilson*, Routledge, London, 2007, p. 63.

Robert Lepage (1957-): Actor, escritor y director nacido en Quebec. Ha dirigido teatro, ópera, cine, conciertos de rock, circo y también ha trabajado en televisión rodando anuncios publicitarios y videoclips. En su juventud cursó estudios en el Conservatoire d´Art Dramatique (1975-1978) y finalizados éstos fundó la compañía Théâtre Hummm... en 1978. Entre 1980 y 1989 colaboró estrechamente con Jacques Lessard, director del Théâtre Repère, con quien realizó numerosos espectáculos que le valieron reputación internacional como *Circulations* (1984), *La Trilogie des dragons:* (1985) o *Le Polygraph* (1987). En 1993 creó la compañía de teatro Ex-machina, que dirige en la actualidad. Creador innovador y multidisciplinar, sus obras teatrales se caracterizan por el uso de nuevas tecnologías audiovisuales que se integran de forma orgánica en favor de la narración escénica. Sus espectáculos son fruto de un proceso de creación colectiva en la que el director trabaja como estimulador y conductor de las ideas que surgen y en la que tanto la forma como el contenido de la obra se transforma a medida que ésta se confronta con los diferentes públicos (*work in progress*). Otras de sus obras teatrales son *Les Plaques Tectoniques* (1989), *Les aiguilles et l"opium* (1991), *Les sept branches de la rivière Ota* (1994), *Zulu Time* (1999), *La face cachée de la lune* (2000) o *Le projet Andersen* (2005).

cuerpo, voz y emoción en el actor:

> Yo doy instrucciones formales; yo digo "más rápido"; "más lento"; "este parlamento tiene que ser más largo"; "más espacio debajo de los brazos"; "más bajito"; "más alto", doy instrucciones de este tipo. A los actores se les proporciona una "megaestructura" bastante rígida para lo que están haciendo, y ellos pueden incorporarles sus propias fantasías y sus propias ideas, su imaginación.[495]

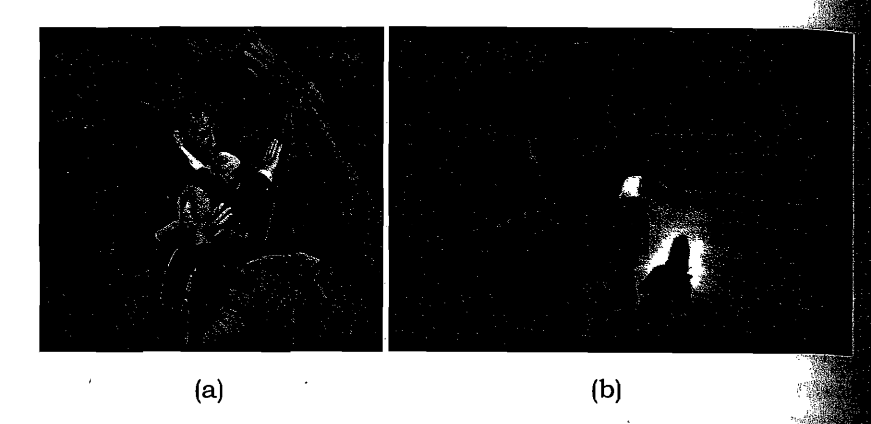
Tanto en Kantor como en Wilson observamos un actor que debe poner al servicio del universo imaginario del director todo su bagaje plástico. En una situación similar se encuentran los actores que trabajan con **Robert Lepage**, pero en esta ocasión en favor de una narración escénica multimedia. El director quebequés representa una nueva generación de creadores escénicos que buscan un nuevo teatro en la hibridación de las artes audiovisuales (técnicas cinematográficas fundamentalmente) con el movimiento, el texto y la música. Sin embargo, el teatro de Lepage es fruto de una metodología de trabajo que lo hace particular: un proceso de creación colectiva en la que el espectáculo está en permanente transformación y que no alcanza su versión definitiva hasta que se ofrece la última función.[496] En analogía con Bogart, aquí el actor es también agente creador fundamental, fuente inspiradora de la obra en ciernes. Pero además, dado el carácter multimedia de sus creaciones, el teatro de Lepage anticipa el hábitat escénico en el que habrán de vivir muchos de los actores del futuro: aquel que está gobernado por las nuevas tecnologías en sonido e imagen. No es difícil vaticinar pues que en el nuevo teatro del siglo XXI el actor deberá adaptar e integrar su expresión a una escena que estará en permanente evolución gracias al uso de las nuevas tecnologías. A este respecto, resultan reveladoras las palabras del propio Lepage:

> La nueva generación de actores de teatro integra elementos visuales, sonidos, movimientos en su manera de actuar, y no sólo lo que viene dado por el realismo psicológico. Tienen una conciencia periférica, y por lo tanto colectiva, lo que le permite llegar a una comunión con el público.[497]

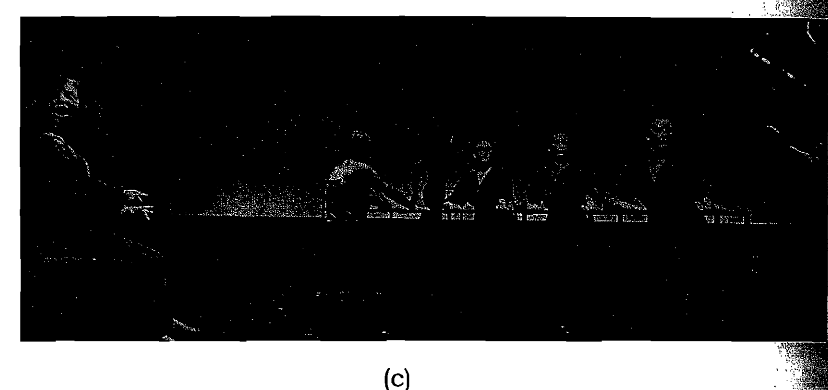
(495) Tomado de: SAURA, J. (coord.), *Actores y actuación III*, Editorial Fundamentos, Madrid, 2007, p. 182.

(496) El método de trabajo de Lepage está basado en la teoría de la creatividad de Lawrence Halprin denominada "RSVP Cycles" [ver su libro *The RSVP Cycles: Creative Process in the Human Environment* (1968)]. Esta teoría propone un proceso de creación cíclico basado en la intuición que está compuesto por las siguientes fases: "**R**esources" [fuentes], "**S**core" [partitura], "**V**aluaction" [evaluación, revisión], "**P**erformance" [Actuación]. Lepage tomó este modelo de creación de la compañía Théâtre Repère [Teatro Referencia] cuyo nombre integra la traslación francesa de los "RSVP Cycles": **Re**source (fuentes), **P**artition (partituta), **E**valuation (evaluación) y **Re**presentation (representación). En el proceso creativo de Lepage, en la primera fase (fuentes) cada miembro del colectivo participa como un artista autónomo que aporta material creativo en función del tema principal en el que se basará la obra. En la segunda fase (partitura) se explora todo el material creativo recabado y se sintetiza en una pieza escénica. Esta partitura es evaluada críticamente en la tercera fase (evaluación) y en la cuarta (representación) el director compone una pieza final. Esta pieza o espectáculo puede tratarse como una nueva fuente y entrar en un nuevo ciclo que dé lugar a una pieza o espectáculo renovado. Este ciclo puede repetirse indefinidamente.

(497) Cita tomada de: DUNDJEROVIĆ, Aleksandar Saša, *The theatricality of Robert Lepage*, McGill-Queen´s University Press. Montreal & Kingston, 2007, p. 143.



(a) (b)



(c)

Figura-. (a) Tadeusz Kantor dirigiendo a sus actores en plena actuación de *Wielopole Wielopole.* (b) *The Andersen project* dirigido por Robert Lepage; el espacio escénico está conformado por una proyección cinematográfica. Copyright de Erick Labbé (c) *Hamletmaschine* dirigida por Robert Wilson a partir del texto de Heiner Müller.

Bibliografía sobre Joan Littlewood

- HOLDSWORTH, Nadine, *Joan Littlewood,* Routledge, London/New York, 2006.

- LITTLEWOOD, Joan, *Joan's Book: Joan Littlewood's Peculiar History as She Tells It,* Methuen, London, 2003.

- BARKER, Clive, "Joan Littlewood", en: HODGE, Allison (ed.), *Twentieth Century Actor Training,* Routledge, London/New York, 2000, pp. 113-128.

Referencias en internet sobre Joan Littlewood

- http://east15.ac.uk
  Escuela de teatro para la formación de actores "East 15" fundada por Margaret Walker en 1961 con el objetivo de dar continuidad académica al legado de Joan Littlewood. En inglés.

Bibliografía sobre Joseph Chaikin

- CHAIKIN, Joseph, *The Presence of the Actor,* Theatre Communications Group, New York, 1991.

- DE MARINIS, Marco, *El nuevo teatro, 1947-1970,* traducción de Beatriz E. Anastasi y Susana Spiegler, Ediciones Paidós, Barcelona, 1988.

- HULTON, Dorinda, "Joseph Chaikin and aspects of actor training. Possibilities rendered present", en: HODGE, Allison (ed.), *Twentieth Century Actor Training,* Routledge, London/New York, 2000, pp. 151-173.

Material audiovisual sobre Joseph Chaikin

- Joseph Chaikin and the Open Theatre: *"Nightwalk"* (1974), Creative Arts Television, 1997.

- The Open Theatre: *"Terminal"* (1971), Creative Arts Television, 2007.

- The Open Theatre: *"Fable"* (1975), Creative Arts Television, 2007.

Bibliografía sobre Tadashi Suzuki

- ALLAIN, Paul, "Suzuki Training", *The Drama Review* 42, 1 (T157), spring 1998, pp. 66-89.

- ALLAIN, Paul, *The Art of Stillnes: The Theater of Tadashi Suzuki*, Palgrave Macmillan, New York, 2003.

- CARRUTHERS, Ian y YASUNARI, Takahashi, *The Theatre of Suzuki Tadashi*, Cambridge University Press, New York, 2007.

- SUZUKI, Tadashi, *The Way of Acting*, Theatre Communications Group, New York, 1986.

- SUZUKI, Tadashi, "Culture is the body", en: ZARRILLI, Phillip B., *Acting (re)considered. A theorical and practical guide*, Routledge, London/New York, 2002, pp. 163-167.

Bibliografía sobre Anne Bogart

- BOGART, Anne y LANDAU, Tina, *The Viewpoints Book*, Theatre Communications Group, New York, 2005.

- BOGART, Anne, *La preparación del director*, traducción de David Luque, Alba Editorial, Barcelona, 2008.

- BOGART, Anne, *And then, you act*, Routledge, London/New York, 2007.

- DIXON, Michael Bigelow y SMITH, Joel A. (Eds.), *Anne Bogart. Los puntos de vista escénicos*, edición española de Abraham Celaya, Publicaciones de la ADE, Madrid, 2007.

Referencias en internet sobre Anne Bogart

- www.siti.org
  Página de la compañía de teatro SITI, dirigida por Anne Bogart. En inglés.

- www.sixviewpoints.com
  Página dedicada a los Seis Puntos de Vista Escénicos de la bailarina y coreógrafa estadounidense Mary Overlie, cuyas teorías influyeron de forma determinante en los Puntos de Vista Escénicos de Anne Bogart. En inglés.

Bibliografía sobre Roy Hart

- "Roy Hart", *Primer Acto* n°130, marzo 1971, pp. 6-43.

- NOAH, Pikes, *Dark Voices. The Genesis of Roy Hart Theatre*, Spring Journal, Conneticut, 1999.

- KALO, L.C., WHITESIDE, G. y MIDDERICH, "The Roy Hart Theatre: Teathing the Totaly of Self", en: HAMPTON, H. y ACKER, B. (Eds), *The Vocal Vision: Views on Voice by 24 Leading Teachers, Coaches and Directors*, Applause, New York, 1997.

Referencias en internet sobre Roy Hart

- www.roy-hart.com
  Página de la "Roy Hart Theatre Archives" dedicada al trabajo de Alfred Wolfsohn y Roy Hart. En inglés.

- www.roy-hart-theatre.com
  Página del "Roy Hart Theatre - Roy Hart International Arts Centre", con sede en Malérargues (Francia). En francés e inglés.

- www.pantheatre.com
  Página de "Pantheatre", asociación dirigida por Enrique Pardo, Linda Wise y Liza Mayer que tiene como objetivo la producción de espectáculos, la realización de eventos culturales y

el desarrollo pedagógico sobre la base teórica y práctica de Roy Hart. En castellano, inglés, italiano y francés.

Bibliografía sobre Tadeusz Kantor, Robert Wilson y Robert Lepage

- DUNDJEROVIĆ, Aleksandar Saša, *The theatricality of Robert Lepage,* McGill-Queen's University Press, Montreal & Kingston, 2007.

- HALPERIN-ROYER, Ellen, "Robert Wilson and the Actor: Performing in Danton's Death", en: ZARRILLI, Phillip B., *Acting (re)considered. A theorical and practical guide,* Routledge, London/New York, 2002, pp. 319-333.

- IGLESIAS SIMÓN, Pablo, "Una conversación con Robert Lepage a la hora del té", *ADE-Teatro,* n°106, Julio-Septiembre 2005, p.74-82.

- KANTOR, Tadeusz, *El teatro de la muerte,* traducción de Graciela Isnardi, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2004.

- KANTOR, Tadeusz, *Tadeusz Kantor: La escena de la memoria,* Telefónica, Madrid, 1997.

- LEPAGE, Robert y CHAREST, Rémy, *Robert Lepage: Connecting Flights,* traducción de de Wanda Rover Taylor, Theatre Communication Group, New York, 1999.

- MARTÍNEZ LICERANZU, Juan Antonio, *El lugar del objeto en la obra de Tadeusz Kantor,* Tesis Doctoral no publicada, Universidad del País Vasco, diciembre 1992.

- MOREY, Miguel y MORENO, Carolina, *Robert Wilson,* Ediciones Polígrafa, Barcelona, 2003.

- OTTO-BERSTEIN, Katharina, *Absolute Wilson. The Biography,* Presten Verlag, Munich/London/New York, 2006.

- "Poética e historia de un artista revolucionario: Kantor", *Primer Acto* n°189, julio-octubre 1981.

- ROGER, Angel Martínez, "De Gordon Craig a Prampolini: El actor-objeto-icono", *Revista ADE-Teatro* n°87, Septiembre-Octubre 2001, pp. 77-79.

- SHEVTSOVA, Maria, *Robert Wilson,* Routledge, London, 2007.

- VALIENTE, Pedro, *Robert Wilson. Arte escénico interplanetario,* Ñaque Editora, Ciudad Real, 2005.

- WILSON, Robert, *Dirigiendo en escena,* traducción de Jesús Casado Rodrigo, en: SAURA, Jorge (coord.), *Actores y actuación III,* Editrorial Fundamentos, Madrid, 2007, pp. 180-1833.

Material audiovisual sobre Tadeusz Kantor, Robert Wilson y Robert Lepage

- BABLET, Denis, *Le Théâtre de Tadeusz Kantor,* CNRS Audiovisuel, 1988.
- WAJDA, Andrzej, *Umarła Klasa* [La clase muerta] (1976), Poltel, 1976.
- SAPIJA, Andrzej, *Wielopole-Wielopole* (1984), Centre for the Documentation of the Art of Tadeusz Kantor Cricoteka, 2006.
- OTTO-BERSTEIN, Katharina, *Absolute Wilson,* New Yorker Video, 2006.

Referencias en internet sobre Tadeusz Kantor, Robert Wilson y Robert Lepage

- http://cricoteka.com.pl/en
  Página de Crikoteka, centro de documentación del arte de Tadeusz Kantor. En polaco, inglés y francés.
- www.robertlepage.com
  Página oficial de Robert Lepage y la compañía Ex machina. En

inglés y francés.

- www.moderndrama.com/crc/resources/essays/craig_lepage_wales.php
  Artículo de Christopher Innes titulado "Gordon Craig in the multi-media postmodern world: from the Art of the Theatre to Ex Machina" que incluye fragmentos de vídeo de espectáculos de la compañía de Robert Lepage. En inglés.

- http://archives.cbc.ca/arts_entertainment/theatre/topics/1410
  Página de la Canadian Broadcasting Corporation (CBC) que incluye varios documentales de televisión y de radio sobre Robert Lepage. En inglés.

- www.robertwilson.com
  Página oficial de Robert Wilson. En inglés.

EPÍLOGO

La mirada bizca de la memoria: el actor entre el siglo XX y el XXI

¡Qué pobre memoria es aquélla que sólo funciona hacia atrás!

Lewis Carroll

Podemos seguir las pistas que nos dejan otros, pero es nuestra propia cultura, sensibilidad y estética la que liderará una clase de expresión completamente nueva, si lo que queremos no es simplemente imitar el proceso y los encuentros de otros.

Joseph Chaikin

Por un lado debes tener un tótem, un artista que has conocido o que está lejano en el tiempo, cuyo ejemplo te incita a continuar la escalada con tus uñas y tus dientes. Por otro lado tienes que favorecer un proceso orgánico, descubrir el camino sobre la base de lo que tú eres o sabes, tener la audacia de cortar el cordón umbilical que te nutría y respirar con tus pulmones.

Eugenio Barba

Todo trabajo histórico debería ser una hipótesis de futuro. La mirada más fértil de la memoria es bizca: un ojo mira al ayer y el otro al mañana. Llegados al final del recorrido es momento de mirar al frente, de invitar al lector a que convierta esta retrospectiva en una perspectiva de presente y futuro. Las cuestiones que se nos plantean al respecto son múltiples: ¿Cómo puede recoger el actor de hoy las enseñanzas de los grandes maestros del siglo XX para hacer frente al teatro del siglo XXI? ¿Cómo posibilitar que el legado de estos maestros fertilice nuevos caminos para el arte de la interpretación que se adecuen a los nuevos tiempos? ¿Existe más allá de las diferencias un sustrato común que conecte la praxis de Stanislavski, Meyerhold, Decroux, Grotowski, Lecoq, Barba, Boal o Bogart? ¿Pueden extraerse de todos ellos principios elementales (antropológicos) que den soporte al actor y que le ayuden a adaptarse a los nuevos marcos estéticos que surjan en el teatro del siglo XXI? O, tal vez... ¿La investigación de sus legados, la relectura de sus postulados puede revitalizar la idea de un teatro ritual, artístico y artesanal que subsista en un marco que parece progresivamente gobernado por el mercantilismo y el afán de lucro?

Evidentemente no es posible adelantar taxativamente unas respuestas que sólo el siglo que recién emerge podrá desvelar. Sin embargo, el siglo XX nos ha dejado al menos tres elementos para la reflexión que pueden servir de puente a la hora de trasvasar este legado técnico al teatro del siglo XXI. Son los siguientes: 1) Entender que toda técnica actoral sirve a unos determinados fines éticos y estéticos. 2) El descubrimiento de unos principios antropológicos comunes en las técnicas del actor que operan por debajo de los valores éticos y estéticos. 3) La consolidación del actor como creador.

1) La técnica como necesidad estética

Si de algo ha dejado constancia el siglo XX es que el teatro es, ante todo, una experiencia ética y estética capaz de cuestionar el modelo social, político y cultural de la sociedad. Acuñemos para la ocasión el término est*ética* (con cursiva intencionada) en tanto que expresión artística que integra dentro de una armonía formal una dimensión ética, es decir, una visión concreta del mundo en sus valores morales, sociales, artísticos y políticos.

Sobre esta base, la primera constatación que hemos de hacer es que todas las técnicas del actor surgidas en el siglo nacen, se nutren y se consolidan dentro de un marco est*ético* particular. Un breve recorrido por algunas de las figuras que han aparecido en el presente libro nos hará confirmar esta afirmación. Si nos vamos al punto inicial del libro, observamos que el surgimiento del Sistema de Stanislavski está inseparablemente ligado a la est*ética* naturalista. Y si bien es cierto que el director buscó con ahínco (a medida que se confrontaba con otros marcos est*éticos*) un modelo de formación y de preparación de actores aplicable a diferentes est*éticas*, la construcción verosímil del personaje en términos realistas será siempre su sello definitorio.

Por aquel entonces, el naturalismo que estimuló las investigaciones de Stanislavski, al limitarse a reflejar la vida tal cual es y al orbitar el drama sobre conflictos de índole afectivo-psicológico, se erigió como modelo est*ético* ideal para perpetuar el estatus de las clases dominantes. Ante las nuevas corrientes revolucionarias que agitaban Rusia, el naturalismo habría de dejar paso a otros movimientos est*éticos*. La biomecánica de Meyerhold surge precisamente con el constructivismo, una vez consolidada la Revolución Rusa (principios de los años veinte). La estructuración tridimensional del espacio plagado de rampas, escaleras y máquinas-utensilio que propuso la est*ética* constructivista resultó la atmósfera escénica idónea para el nacimiento de la biomecánica. Este mismo rechazo a un teatro sumiso, a los intereses mayoritarios (burgueses) está en la base de la corriente reformista del teatro francés. Precedidos por las tentativas de Alfred Jarry y su patafísica, Copeau, Decroux y Lecoq construyeron sus propias est*éticas*, al tiempo que consolidaban un linaje de técnicas que redescubrieron el cuerpo como materia expresiva y espectacular principal.

Este vínculo entre técnica y est*ética* es igualmente evidente en Grotowski y en Barba. El primero, tratando de hallar en las técnicas de actuación una forma de existencia análoga a la de los rituales antiguos, desarrolló sus investigaciones hacia una estética que fue depurándose hasta quedarse en una ética, en una forma de estar en vida. En efecto, al abandonar la realización de espectáculos, podríamos decir que su técnica fue esencialmente la búsqueda de una ética más que de una est*ética*. El

segundo (en una tentativa en la que Copeau fue pionero) consolidó una estética de grupo: una verdadera cultura que construía sus propios valores éticos y artísticos sobre la base de un trabajo colectivo perdurable en el tiempo.

En el caso de Brecht y de Boal, este binomio entre técnica y estética está explícitamente cohesionado por unos intereses claros de acción política. La técnica de la *Verfremdung* de Brecht se acrisoló en aras de una mayor eficacia política y didáctica de la puesta en escena en general y de la interpretación en particular. En Boal la importancia de una ética vinculada a unos intereses políticos es, si cabe, más evidente. La técnica actoral que esconde su teatro busca, más allá de una hechura concreta de espectáculo, una forma de liberar al individuo (sea actor profesional o no) de las barreras sociales y psicológicas que lo oprimen.

Observamos, pues, que en la teoría y práctica de los maestros del siglo XX técnica y estética forman un binomio indisoluble. Cada una de las técnicas responde a unas necesidades estéticas particulares. Es decir, no hay posibilidad de valorar una técnica respecto a otra sino se considera un determinado marco estético. O en otras palabras: no se puede hablar de una técnica mejor que otra en sentido estricto, sino de una mejor o peor adecuación de dicha técnica a la estética que se busca. A su vez podríamos añadir que cada estética cumple una determina función social y cultural dentro de cada momento histórico, bien sea de fractura o de sumisión respecto a los intereses predominantes. Si nos preguntamos por la validez que tendrán estas técnicas en el siglo XXI, la respuesta debe ir en el mismo sentido: su capacidad de aplicación y regeneración futura residirá precisamente en la posibilidad de que puedan adaptarse a los nuevos marcos estéticos que plantee este nuevo siglo.

A este respecto, en la actualidad, el siglo XXI parece abrirse en dos marcos estéticos diferentes (amén de todos los caminos intermedios existentes) que resultan aparentemente antagónicos, al tiempo que la presencia de uno justifica y potencia la del otro: por un lado perdura un teatro ritual que, manteniendo viva su esencia ancestral, busca un espacio para el encuentro directo entres humanos; y, por otro lado, se abre camino un teatro tecnológico que adapta sus medios de expresión y de comunicación valiéndose de las últimas tecnologías.

Las técnicas actorales que hemos recogido en el presente libro, de Meyerhold a Grotowski, de Copeau a Decroux, de Barba a Brecht, (he aquí una característica común a muchos de ellos) muestran un afán por recuperar la esencia teatral de tiempos precedentes. El teatro tradicional oriental, el teatro de la Antigua Grecia o la *commedia dell'arte* fueron un estímulo permanente en el desarrollo de sus teorías. No es difícil imaginar, por tanto, que estas técnicas sigan alimentando las nuevas tendencias que apuesten por revitalizar el teatro de esencia ritual. En este camino encontramos propuestas vigentes como la de Thomas Richards y su Workcenter de Pontedera (Italia), o compañías como Théâtre du Soleil (Francia), Atalaya (España) o Teatr Pieszn Kozla (Polonia), por citar algunas de muchas.

La capacidad de adaptación de las técnicas actorales del siglo XX al nuevo teatro tecnológico, sin embargo, parece más discutible. Sin duda, este nuevo marco estético hará surgir nuevas técnicas de interpretación que permitan al actor adaptarse a las exigencias escénicas que vayan surgiendo. En este sentido, las propuestas de Théâtre de la Complicité o Robert Lepage (por citar dos ejemplos que aparecen en el libro) parecen anticipar el marco tecnológico que será el caldo de cultivo de las nuevas técnicas actorales. Cabe preguntarse entonces si el legado teórico-práctico de los maestros del siglo XX podrá servir de sustento y orientación para éstas y otras nuevas formas de acometer el arte del actor. No hay respuesta posible aún. Sin embargo, en tanto que puedan definirse una serie de principios comunes (antropológicos y, por tanto, universales) que excedan un determinado marco estético y se consolide la figura del actor como creador, el trasvase de las antiguas técnicas a las nuevas estéticas será más fácil y enriquecedor.

Esta última afirmación nos lleva a los dos siguientes puntos.

2) Bajo las estéticas, principios técnicos comunes

Como se ha dicho, toda técnica actoral vive en y sirve a una determinada estética. Esto es cierto si analizamos los procesos creativos en su verdadera atmósfera, cuando el arte responde a un instinto creativo voraz, ciego, subjetivo. Sin embargo, en una mirada posterior, escudriñadora y atenta, fría y de laboratorio, es posible separar las técnicas de sus

estéticas, compararlas entre sí para tratar de buscar principios comunes a todas ellas. La pregunta la hemos anticipado en el inicio del apartado: ¿Existen una serie de principios antropológicos que subyacen en el arte del actor independientemente del marco estético y cultural en el que se sitúe? En primer lugar, si observamos las técnicas del actor de los maestros del siglo XX, reparamos en que en todas ellas existe un objetivo común que no por general deja de ser concreto: buscar un modelo de interpretación eficaz. De forma característica, las técnicas actorales del novecientos articulan esta eficacia en una doble dirección: por un lado hacia el espectador y, por otro lado, hacia el propio actor.

La eficacia de la interpretación hacia el espectador busca los mecanismos exactos para que el actor sepa captar la atención de quien observa. Es obvio que la búsqueda de esta eficacia interpretativa estuvo presente en el actor, siquiera de manera inconsciente e intuitiva, desde los orígenes del teatro. Sin embargo, en el siglo XX esta eficacia de la interpretación en el espectador se investigó de forma sistemática y se formuló de manera concreta (algo que, como ha quedado patente en el presente libro, dio comienzo con Stanislavski). Bien sea articulando la interpretación desde una orientación emocional, física o vocal, todos los reformadores del arte del actor del siglo XX trataron de estructurar modelos de formación de actores y de actuación para atraer y seducir al espectador, con el objetivo de que éste pudiese leer con la implicación necesaria el drama impreso en el actor.

La eficacia de la interpretación en el actor, por su parte, es probablemente otro de los (re)descubrimientos más relevantes de las vanguardias teatrales del siglo XX. Por definición, la eficacia de la interpretación en el actor permite que sus acciones (físicas, vocales o de pensamiento) reverberen (tengan su efecto) en su esfera interior modificando diferentes estratos de su percepción de la vida. Se trata sin duda de una *conditio sine qua non* de todo arte escénico ritual que hicieron suya gran parte de las técnicas actorales del novecientos: observamos procedimientos que buscan modificar bien la percepción emocional-corporal cotidiana del actor (Stanislavski, Grotowski o Hart, son ejemplos evidentes), bien su sensibilidad política y social (caso de Brecht o Boal) o directamente creando colectivos con una escala de valores

propia (Copeau o Barba). El arte del actor, por tanto, tal y como se reformó durante el siglo precedente, buscó además de una competencia teatral máxima, exceder su marco artístico desde diferentes perspectivas con el objetivo de canalizar una forma de estar en vida alternativa a la que venía impuesta por la sociedad occidental contemporánea.

La eficacia de la interpretación, particularmente aquella referida al espectador, es probablemente la piedra angular sobre la que orbita el oficio del actor no ya desde el siglo XX, sino desde sus orígenes. La cuestión es, volviendo a la pregunta inicial, si existen una serie de principios antropológicos comunes en las técnicas de los maestros del siglo XX al margen de los marcos estéticos. Principios cuyo rastro podría seguirse a lo largo de la historia del teatro y que podrían definir un área donde se articula la eficacia interpretativa en la doble dirección comentada.

En realidad, esta pregunta ya se ha formulado y se ha puesto en acción gracias a Barba y su Antropología Teatral. Continuar y ampliar esta investigación transcultural y transestética abarcando de forma decidida además de la dimensión corporal, la dimensión vocal y emocional-mental del actor y, simultáneamente, acogiendo nuevas tradiciones teatrales y nuevas estéticas, permitirá definir con mayor precisión ese terreno pre-expresivo en el que se articula la eficacia del oficio actoral. Sin duda, este área, en tanto que integradora de diversas técnicas actorales, es uno de los puentes más sólidos a través del cual se podrá transitar para conectar la teoría y la praxis del siglo XX con aquella que habrá de surgir en el siglo XXI.

3) El actor creador

El tercer elemento nítidamente heredable que nos ha dejado el siglo XX es la consolidación del actor como artista-creador. Este descubrimiento se debe, sin duda, a Stanislavski (nuevamente deberíamos hablar de redescubrimiento ya que los mimos griegos y romanos, la *commedia dell'arte*, el arte juglar o la barraca de feria hicieron emerger la figura del actor-creador). De hecho, Stanislavski en su primer y crucial libro técnico, *El trabajo del actor sobre sí mismo*, hablaba al actor creador, aquel capaz de desarrollar una psicotécnica

que le posibilitase profundizar en los sentimientos del personaje, como su modelo de actor ideal. Pero al margen de consideraciones técnicas y estéticas, cuando el maestro ruso dio a conocer su Sistema estaba, ante todo, alertando al actor sobre el hecho de que, para elevar su oficio a la categoría de arte, además de ciertas capacidades innatas, era necesaria una disciplina rigurosa y sistemática que lo convirtiese en un artesano de la escena. Si bien a lo largo del siglo se discutirá, se pondrá en duda y se buscarán alternativas a las propuestas de Stanislavski, nunca se cuestionará la que es su contribución esencial, es decir, que el actor debe ser creador competente de su propio arte y que para ello deberá consagrar toda su formación y preparación. Como hemos visto en el presente libro, a lo largo del siglo esta figura del actor creador, reinstaurada para la escena moderna por Stanislavski, fue accediendo a nuevos territorios de acción. En una retrospectiva fugaz al recorrido del presente libro podemos esbozar los pasos clave de esta conquista.

Stanislavski reclamaba la creación del actor dentro del contexto de la obra escrita por el dramaturgo. El espectro de creación del actor comenzó a ampliarse cuando el teatro quiso re-teatralizarse potenciando y poniendo en relieve los aspectos físicos del hecho teatral (el movimiento, la luz, la escenografía, los objetos...) en detrimento de la palabra escrita. La responsabilidad última de la creación quedaba ahora en manos del director de escena, pero la necesidad de recuperar una teatralidad enraizada en el juego corporal, añorando artes escénicos precedentes como la *commedia dell'arte*, el arte juglar o el circo, exigía considerar la capacidad de movimiento y de improvisación del actor como un arte en sí mismo. En este contexto no es de extrañar que en Rusia, como hemos visto, Meyerhold hablase de la partitura del movimiento como el elemento primordial del arte del actor (en una comparación nada casual con el arte del músico) o que en Francia Copeau construyese una escuela para actores con el objetivo de renovar de arriba abajo el teatro decimonónico.

A medida que el siglo avanzaba, esta idea del actor creador se fue depurando hasta cristalizar teatros que se edificaron casi exclusivamente sobre sus cimientos: las propuestas de Decroux, Grotowski o Brook atestiguan la cima de un teatro que surge y evoluciona limpiando la escena de elementos

materiales, al tiempo que bendecía al actor como la figura principal del arte teatral.

Posteriormente, cuando en la segunda mitad del siglo XX, se consolidó el ideal del teatro de grupo, el actor conquistó nuevos espacios creativos. Ya no era sólo un artista transmisor y ejecutor del imaginario del dramaturgo o del director de escena, él mismo se iba a convertir en autor ofreciendo al director, a través de improvisaciones o de ejercicios re-elaborados, el material creativo primario y principal de los espectáculos. Toda la tradición de teatro de grupo de América Latina o colectivos como el Odin Teatret, el Open Theatre o el Living Theatre (en algunas de sus obras) han cimentado su teatro sobre la figura de este actor creador y, a la postre, dramaturgo sin pluma que idea y plasma el drama sobre su cuerpo y su voz.

Significativamente, en esta intersección del siglo XX y XXI, momento en el que el actor parece correr el riesgo de ser sepultado por una edificación escénica cada vez más tecnológica, el teatro que propone nuevas formas de creación no ha prescindido de la figura del actor creador: Anne Bogart o Robert Lepage (si nos remitimos a dos de los teatros más brillantes que emergen en esta intersección) proponen un contexto creativo en el que el actor es parte primordial. Éste parece un aprendizaje fundamental: aun cuando la escena quede invadida por las nuevas tecnologías, el actor, como elemento definitorio e imprescindible del arte teatral, deberá preservar su capacidad creadora y su competencia artesanal para que el teatro, en tanto que arte efímero en vivo, pueda subsistir y evolucionar.

Los tres puntos de reflexión apuntados guardan una conclusión: la teoría y praxis del arte de la interpretación en las vanguardias del siglo XX, no sólo reafirma la figura del actor como un elemento angular que permite renovar la concepción teatral en su conjunto, sino que erige el oficio de la actuación como un espacio de investigación artística y antropológica sin igual, desde el cual poder consolidar, contradecir o poner en duda la estructura social, política o cultural de la sociedad. El legado de los maestros del siglo XX puede leerse como una invitación a continuar este camino en los tiempos venideros, a priori nada propicios para un

arte artesanal como es el del actor. Su memoria entonces no producirá el dolor improductivo de la nostalgia, será más bien un susurro que nos impulse a explorar nuevos caminos acompañados por el estimulante bagaje de su herencia.

Permíteme ofrecerte algunas sugerencias sobre cómo manejar las resistencias naturales que pueden brindarte tus circunstancias. No asumas que debes tener ciertas condiciones para dar lo mejor de ti. No esperes. No esperes a tener el tiempo ni el dinero suficiente para conseguir lo que crees que tienes en mente. Trabaja con lo que tienes "ahora mismo". Trabaja con la gente que te rodea "ahora mismo". Trabaja con la arquitectura que ves a tu alrededor "ahora mismo". No esperes a tener lo que asumes que es lo correcto, un espacio libre de estrés en el que generar tu expresión artística. No esperes a tener madurez o entendimiento o sabiduría; tampoco esperes hasta creer estar seguro de saber lo que haces, ni hasta tener la técnica suficiente. Lo que haces "ahora", lo que haces de las circunstancias que te rodean, determinará la calidad y el alcance de tus iniciativas futuras. Y, al mismo tiempo, sé paciente.

Anne Bogart

ÍNDICE DE TEXTOS

INDICE TEMÁTICO